العدد

439

تشرين الثاني

2007

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر أفراد	1000
مؤسسات	1200
الوطن العربي أفراد	3000
مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي أفراد	6000
مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	500

محتـــوى الموقـــف الأدبـــي

محطتان دافئتان

فادية غيبور

باب الحارة المفتوح على جزء ثالث

منذ غروب شمس آخر يوم من شهر رمضان الكريم بدأ استعراض مسلسلات رمضان والحديث عنها سلباً أو إيجاباً؛ ولوحظ تحيز غالبية المواطنين السوريين إلى مسلسل " باب الحارة" الذي لم يغلق بانتهاء جزئه الثاني؛ بل ترك مفتوحاً على مصراعيه لجزء ثالث قد يكون أقل أو أكثر نجاحاً من الجزئين الأول والثاني..

وبغض النظر عن وجهة نظري بالمسلسل الذي لم أر إلا مقاطع قصيرة من بعض حلقاته بمحض الصدفة وبحكم وجودي خارج المنزل في بيت أخت أو صديقة.. بغض النظر عن هذا أجدني غارقة في دهشتي وأنا أقرأ يوماً بعد يوم متابعات عفوية أو ممنهجة اكتظت بها الصحف السورية ومواقع الشبكة العنكبوتية أسفرت عن تباين آراء ووجهات نظر لافتة ترفع المسلسل إلى أعلى درجات النجاح أو تنخفض به إلى أدنى مواقع الفشل وخيبة الأمل بما قدمه المسلسل من صور مشوهة للحارة الدمشقية القديمة التي كانت تتسم بعلاقاتها البسيطة الحميمة، وبتميز نسائها اللواتي ساهمن في صنع تاريخ سورية المستقلة؛ طارحة بدائل من نموذجات نسوية ما كانت يوماً أو أنها كانت بشكل محدود..

أراني استطردت بالحديث عن مسلسل "باب الحارة" المفتوح على المستقبل حسب ما يريد كاتب النص وبشكل أدق كما يريد المخرج الذي أسكرته خمرة المديح المجاني العفوي، وما أردت الحديث عن ذلك فالموضوع الذي أردت أهم وأجل؛ ويستحق وقفة مطولة وتصفيقاً يلهب الأكف..

أن تصل متأخراً خير من ألا تصل أبداً..

قرأت في عدد الأربعاء الموافق السابع عشر من تشرين الأول في الصفحة الرابعة عشرة من صحيفة تشرين خمسة الإعلانات التي نشرتها وزارة الثقافة السورية عن جوائز أدبية بأسماء عدد من أدبائنا المبدعين المهمين عربياً وعالمياً؛ فثمة إعلان خاص بجائزة بديع حقي للرواية؛ وإعلان ثان لجائزة سليمان العيسى للشعر؛ وثالث عن جائزة شكري فيصل للنقاد الشباب؛ أما الرابع فإعلان عن جائزة زكريا تامر للقصة القصيرة؛ وآخرها جائزة أبي خليل القباني للمسرح..

بصدق وصراحة أعترف بأن استمرار وزارة الثقافة بتكريم المبدعين السوريين من خلال هذه الجوائز السنوية أثلج صدور الأدباء والمهتمين بالأدب وملأها سعادة وتقديراً لجهود السيد

وزير الثقافة د. رياض نعسان آغا الذي دأب على تكريس القيم الثقافية، ومن الملحوظ في الأعوام الأخيرة أن الوزارة لم تأل جهداً في مجال تكريم الإبداع والمبدعين؛ ولا بدّ من الإشارة إلى التعاون الواضح والتنسيق المثمر بين الوزارة واتحاد الكتاب العرب في مجال هذا التكريم؛ وآخر مظاهره كان تكريم الأديب "جان ألكسان" منذ أيام معدودة.

وبصدق وصراحة أيضاً همست لنفسي: (أن تصل متأخراً خير من ألا تصل أبداً).

ويبدو أننا شرعنا بالوصول إلى بوابة الحلم؛ وهذا مهم جداً كون هذا الوصول يعني بشكل أو بآخر أن جهاتنا الثقافية بدأت تمنح مبدعينا جزءاً من حقهم علينا؛ وهذه الجهات . مشكورة . تلتزم بتوجيهات السيد د. بشار الأسد رئيس الجمهورية الذي أكد في خطابَي القسم على أهمية وضرورة تكريم الإبداع والمبدعين...

وفي السياق عينه لا بدّ لي من الإشارة إلى أن تكريم الأدباء المبدعين مكرس في قانون اتحاد الكتاب العرب ونظامه الداخلي وقرارات مؤتمراته السنوية والعامة، لأن تكريم المبدع . ولا سيما بعد نضج تجربته الإبداعية وتميزها. أشبه ما يكون بوضع وردة حب على صدر المبدع وإكليل ياسمين على رأسه، ومن ثَمّ فإن اتحاد الكتاب جعل تكريم عدد من المبدعين تقليداً سنوياً سواء على مستوى الوطن أم على مستوى فروع الاتحاد وجمعياته..

أن تصل متأخراً خير من ألا تصل أبداً؛ هذه الجملة العادية تضعنا أمام سؤال بسيط جداً وهو: لماذا نصل متأخرين ما دمنا قادرين على الوصول في الوقت المحدد للوصول. وهذا الكلام لا يتعلق بتكريم المبدعين بل بكل عمل جميل يمكن لنا إنجازه في زمن محدد، وفي اليوم والساعة المقررين له؟!..

كل ما نتمناه أن تخصص جوائز سنوية دائمة لأسماء مهمة من مبدعي سورية ومنهم: نديم محمد ، بدوي الجبل، حامد حسن، شفيق جبري، محمد الفراتي وبدر الدين الحامد وغيرهم، ولا بأس في أن تحدث هذه الجوائز بمبادرات محلية بالتعاون بين وزارتي الثقافة والإدارة المحلية في المحافظات التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء برعاية من قبل السادة المحافظين؛ كما هي الحال في محافظة حماه حيث انطلقت الدورة الأولى لجائزة أبي الفداء الشعرية بمبادرة شخصية كريمة من قبل أحد أبناء حماة المهتمين بالأدب.. ثمّ قامت محافظة حماة بتبني رعاية وتمويل هذه الجائزة اعتباراً من دورتها الثانية، وآمل استمرار هذه الجائزة والحرص عليها لأنها أول الغيث..

وثمة أمنية صغيرة مخبأة في الصدر تتعلق بضرورة وأهمية تطوير الواقع الثقافي والأدبي والإعلامي بشكل عام، وتخصيص السينما والمسرح بكثير من الاهتمام والعمل على استعادتهما حيويتهما ودورهما الثقافي والاجتماعي، فقد شكّلا في سبعينيات القرن الماضي مورداً مهماً لثقافة أجيال ما زالت فاعلة في حياتنا الثقافية حتى اليوم..

قد نصل في هذا المجال متأخرين ولكن.. أن تصل متأخراً خير من ألا تصل أبداً..

التحليل البنيوي للخطاب الشعري

د. فاتح علاق

لقد جاءت البنيوية كمنهج نقدي لتركز على الأدب من حيث هو لغة خاصة، بنية تترابط عناصرها بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى أو حذف عنصر أو اختزال النص دون أن يختل. فالنص شبكة من العلاقات الداخلية الخفية التي تربط جملة الوحدات البنائية. واللغة الأدبية لغة بنيوية تختلف عن اللغة الفلسفية والدينية والعلمية التي يمكن استبدالها أو اختزالها لأنها لغة اصطلاحية تؤدي معاني محددة. ويتمثل النقد البنيوي كمنهج لغوي في اكتشاف البنى أولا وتحليلها ثانياً بالتدرج من البنية السطحية من خلال المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية إلى البنية الدلالية العميقة. فالبنية ليست مجرد شكل المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية إلى البنية الدلالية العميقة. فالبنية ليست مجرد شكل وإنما مضمون أيضاً، هي جوهر اللغة الشعرية (1). ومن ثم فهي ليست جاهزة أو محددة وإنما تكتشف، ذلك أن كل بنية مرتبطة بكل بنية في النصوص تتلون بها وتلونها. ولا يمكن معرفة دلالتها إلا بعلاقتها المتعددة بغيرها من البنيات. فهي تتميز بالكلية والتحول والتحكم الذاتي (2). ومن ثم فالنص بنية متلاحمة العناصر، بنية كبيرة تحتوي على بنى متفاوتة من حيث الطول، فهناك وحدات صغرى كالبنية الصوتية

والصرفية، وهناك وحدات أكبر كالبنية التركيبية ووحدات كبرى مثل البنية السردية أو الوصفية أو الحوارية. والمنهج البنيوي ليس منهجاً متعالياً على النص كالمنهج الاجتماعي أو النفسي وإنما هو منهج محايث للنص، يتشكل مع عملية الاكتشاف والتحليل وليس منهجاً جاهزاً يطبق على جميع النصوص بالتساوي(3). فما يصلح لنص ليس بالضرورة أن ينطبق على نص آخر، وما يلائم النص السردي قد لا يلائم النص الشعري. والمنهج البنيوي ليس منهجاً شكلياً يتوقف عند المستوى السطحي للنص بل يتخلل كل البنى ليصل إلى البنية العميقة له. ذلك أن البنية كما أشرنا سابقاً ليست مجرد شكل بل مضمون أيضاً.

على أن البنيوية وإن انطلقت من جهود لغوية أساساً لدوسوسير والشكلانيين الروس وحلقة براغ وغيرها فإنها أخذت أشكالاً مختلفة(4). فالبنيوية بنيويات، فالبنيوية الشكلانية غير البنيوية التكوينية، والبنيوية الفرنسية غير البنيوية الأمريكية، وبنيوية بارت غير بنيوية جينات أو تودوروف وإن كان ثمة جذور مشتركة. ثم إن النقد البنيوي يختلف من دارس إلى آخر بحسب النصوص التي يدرسونها والمدارس التي ينضوون تحتها.

وكما اختلف النقد البنيوي في الغرب كذلك اختلف لدى الدراسين العرب من حيث المنظور والطريقة والإجراءات. ومن أهم هذه الدراسات (الخفاء والتجلي) لكمال أبي ديب و(حركية الإبداع) لخالدة سعيدة، و(معرفة النص) ليمنى العيد، و(الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامي، و(الشعرية العربي الحديثة) لشربل داغر، و(بنية الخطاب الشعري) لعبد المالك مرتاض وغيرها. ولكل دارس من هؤلاء الدارسين طريقته في تحليل الخطاب الشعري وإن كانت تتفق في بعض المنطلقات النظرية والأدوات الإجرائية. فهي من حيث اهتمامها بالبنية تميز بين اللغة والكلام، وتستند إلى مفهوم النسق والسياق والتزامن، وعلاقات الغياب والحضور كما تهتم بهيمنة عناصر على أخرى في تحديد البنية.

ولعل أهم الدراسات البنيوية في تحليل الخطاب الشعري (الرؤى المقنعة) و(جدلية الخفاء والتجلي) لكمال أبي ديب. أما تحليله للشعر الجاهلي في كتابه الأول فيستند إلى جملة من المعطيات يذكرها في مقدمته هي:

1. التحليل البنيوي للأسطورة لليفي شتراوس
2. التحليل التشكيلي للحكاية عند بروب.
3. معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية والبنيوية الفرنسية.

4. معطيات أساسية في الفكر الماركسي في معرفة العلاقة بين بنية العمل الأدبي والبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية
5. تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي عند ملمان باري وألبرت لورد(5).

ويهدف الباحث من عمله هذا إلى بلورة منهج جديد يأخذ من هذه المعطيات السابقة ويطور صيغة أولية للمنهج بدأت مع دراسته لعبد القاهر الجرجاني وتطورت مع اطلاعه على الدراسات اللغوية الحديثة والنقد الجديد(6). على أن هذا الزعم لا يستقيم له، ذلك أن تحليله للشعر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي(7) أولاً، ولأنه لم يطلع على كتب سبقته في هذا المجال باعترافه هو ثانياً. ثم إن عدم إطلاعه وتوصله إلى آراء سبق إليها غيره لا يستقيم مع زعمه أنه يؤسس منهجاً بنيوياً عربياً أصيلاً وجديداً(8).

ويميز أبو ديب في حديثه عن بنية القصيدة الجاهلية بين بنية قصائد وحيدة الأبعاد تطغى عليها الذاتية مثل شعر الهجاء والحب وبعض قصائد الخمر والمرثية، وبين بنية القصائد المتعددة الأبعاد(9) التي تقوم على تجربة عميقة وثرية. وهو يحلل في هذا الكتاب قصائد كثيرة لشعراء جاهليين أمثال امرئ القيس وزهير وطرفة وعنترة ولبيد. وهو بعد أن يحلل هذه النصوص الشعرية المتعددة يصل إلى أن الحديث عن بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية ((عبث يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشعرية))(10)، ذلك أن لكل قصيدة بنية تختلف عن غيرها. وهو في بحثه هذا يقف عند البنية ومكوناتها وعلاقاتها بعضها ببعض وعلاقتها بالرؤيا(11). على أنه في تحليله لهذه النصوص الشعرية يركز على الثنائية دون غيرها، وعلى الثنائية الضدية أكثر من غيرها.

((وبالرغم من أن محور الثنائية أساسي في المنهج البنيوي إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري... والاقتصار على المستوى الثنائي المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الحرة الواعية للنص واكتشاف نظامه الخاص))(12).

ونقف في هذه الدراسة عند نموذج معين هو تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة لمعرفة نجاعة الأدوات الإجرائية والمستويات التي وقف عندها في تحليل الخطاب الشعري. يبدأ أبو ديب باكتناه وحدة الأطلال ثم يخصص جزءاً للعناصر المهمة بنيوياً وعلاقاتها بعضها ببعض. وهو يستند في تحليله للقصيدة إلى التحليل البنيوي للأسطورة لليفي

شتراوس، ويتحدث عن البنية الأسطورية للقصيدة(13).

يبدأ الباحث تحليله بالإشارة إلى نمو القصيدة بنيوياً من خلال تدرجها من وصف الديار إلى صورة النساء الراحلات مع القبيلة، ثم توتر العلاقة بين الشاعر وبين حبيبته والتي تؤدي إلى الرحلة ووصف الناقة ليعود الشاعر إلى إصراره على قطع علاقته مع حبيبته. ويتطور هذا إلى الاعتزاز بالنفس ونظام القيم الذي يؤمن به ثم يتطور إلى الاعتزاز بالقبيلة.

وهو يقف في تحليله للقصيدة عند الثنائيات فيشير إلى أن القصيدة تنمو عبر الثنائيات الضدية واللفظية. ويضع قائمة لهذه الثنائيات التي تقوم على التضاد والمزاوجة مثل: محلها فمقامها، حلالها وحرامها، ظباؤها ونعامها، نؤيها وثمامها، سومها وسهامها، إرضاعها وفطامها... إلخ. ويرى أبو ديب أن هذه الثنائية تمثل رؤيا الشاعر للوجود باعتباره مكوناً من ثنائيات ضدية ومفارقات ـ وهو هنا يهمل الثنائيات الأخرى التي تطغى على النص، والتي تشكل رؤيا الشاعر ـ فالشاعر يرى أن كل الذوات تقريباً تمتلك طبيعة ضدية إذ إنها سلبية وإيجابية في الوقت نفسه. فالقبيلة ذات إيجابية من حيث إنها توحد بين الفرد والجماعة لكنها تحمل ملمحاً سلبياً يتمثل في ذكر لئامها الذين يميلون إلى أعدائها. والبقرة التي تعطي الحياة تدمر الحياة من أجل أن تنقذ حياة صغيرها. والناقة ذات طبيعة ثنائية: فهي تعين الشاعر على نسيان أحزانه من خلال السفر، ولكنها من جهة أخرى تبعد الأحبة(14).

ويقدم الباحث مخططاً للقصيدة تبين لنا تطورها، فهي تبدأ بالجفاف والمجاعة والموت فتضطر القبيلة على هجرة الديار بحثاً عن الخصب وتصل إلى الأرض الخصبة ولكن بعد معاناة وعذاب وخوف، وتبقى مع ذلك مهددة بالمجاعة والموت والجفاف(15).

وفي هذا التحليل إهمال للمستوى الصوتي والصرفي والنحوي وتركيز على الدلالة. فأين دور الإيقاع والصورة الشعرية في بناء القصيدة؟ فهو يركز على العلاقات بين مكونات القصيدة وعلاقتها بالرؤيا دون اهتمام بالبنية من حيث هي تعبير جمالي مخصوص يكشف عن خصوصية في الرؤيا. ومن ثم ندرك أن تحليل القصيدة يشكو من نقص كثير، وأنه لا يضيء النص بقدر ما يضيعه. فهو يفككه ليصل إلى بنيته العميقة في علاقتها بالواقع الخارجي علماً أن القصيدة فن لا يتحدد بالخارج بل بمنطق داخلي يندرج ضمن سياق اجتماعي وثقافي.

ومثلما ركز في (الرؤى المقنعة) على الثنائية في تحليله للخطاب الشعري كذلك الأمر في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي). كما نلاحظ هذا الربط بين البنية اللغوية والرؤيا، بين الفن والحياة. فهو يذكر أن هدف كتابه يتمثل في ((اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها طموحاً إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية الموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد...))(16). فأبو ديب لا يقف عند البنية اللغوية ذاتها ولكن يتجاوزها إلى البنية العميقة، إلى علاقة اللغة بالوجود. فبنية القصيدة ((تجسيد لبنية الرؤيا الوجودية، بنية الثقافة والبنى الطبقية والبنى الاقتصا- سية، والبنى الفكر - نفسية في الثقافة))(17). على أن أبا ديب لا يتجاوز العلاقة بين الثنائيات في القصائد التي حللها لأبي نواس وأبي تمام وأدونيس وغيرهم. فهو يركز على ثنائية الحياة والموت في أبيات تميم ابن مقبل، وثنائية القيد والإطلاق، الحركة والسكون في أبيات أبي محجن، وثنائية الانغلاق والانتشار في مقطوعة عمر بن أبي ربيعة وغيرهم. ونأخذ هنا مثالاً تحليله لقصيدة أبي تمام التي مطلعها:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر

وغدا الثرى في حليه يتكسر

يبدأ الباحث بالإشارة إلى صورة التحول التي تتنامى ((من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها: الزمن الماضي/ الزمن الحاضر، الانقطاع/ الاستمرارية، الأرض/ السماء، التربة/ الزارع. وتخترق هذه الثنائيات جميعاً ثنائية ضدية جوهرية في رؤيا القصيدة هي الطبيعة (الربيع)/ الإنسان (المعتصم)))(18). وهو يقسم القصيدة إلى حركتين: الحركة الأولى وهي رؤية التحول الجوهري في الزمن عبر ثنائية الأرض/ السماء، الشتاء/ الربيع، المطر/ الصحو، الثرى/ السحاب.

وتبدأ الحركة الثانية بثنائية الله/ الوجود، فالله هو الذي حول الجفاف إلى خضرة. وثنائية المعتصم/ الرعية ((فخلق الربيع هو خلق الإمام وقدرة الربيع على تحويل الطبيعة هي قدرة الإمام إضاءة الوجود وتحويل البلاد إلى زمن خصب))(19).

إن بنية القصيدة حصيلة حركتين: ((الأولى هي حركة التكامل والتناغم التي

تؤسس بين سلاسل الثنائيات الضدية عبر القصيدة، والثنائية هي حركة التكامل والتناغم بين علاقتي التشابه والتضاد وسلسلة التشابهات والتضادات الجوهرية بين ذات الربيع الزمن الطبيعي الذي يتخلله من جهة، والمعتصم والزمن التاريخي من جهة أخرى))(20).

ويتناول الباحث الحقول الدلالية في الحركتين فيرى أن الأولى تتكون من أفعال التحول والتغير والتشابك والتداخل والثانية تتألف من أفعال الثبات والديمومة(21).

ويظهر هذا من خلال طغيان الجملة الاسمية في القصيدة والفعل المضارع بدلالته على الحاضر والثابت. ويربط دلالة القصيدة من خلال علاقات التشابه والتضاد بالعناصر اللغوية: الاستعارة والطباق والجناس وغيرها. على أنه يهمل تحليل الصورة، كما يهمل إيقاع القصيدة. وتحليله لهذه القصيدة لا يكاد يختلف عن تحليله لقصيدة لبيد بن ربيعة. فهو يهتم بالعناصر المكونة للقصيدة والحقل الدلالي الذي تنتمي إليه ويبحث في العلاقات القائمة بينها ليصل إلى البنية العميقة أو الدلالة.

أما خالدة سعيد فقد اختارت بعض النصوص الشعرية مثل (الغريب) لإبراهيم ناجي و(النهر والموت) للسياب وبعض النصوص لأدونيس وأنسي الحاج وغيرهم. وقد جمعت بين البنيوية الشكلية والدلالية لاقتناعها أن البنوية الشكلية تركز على الشكل دون المضمون(22). وهي لم تقف عند البنى الصوتية والإيقاعية وإن وقفت عند البنية الإفرادية. على أنها وإن وقفت عند البنى التركيبية في قصيدة ناجي من أساليب النداء والاستفهام والتوكيد والنفي فهي لم تركز إلا على البنى المحورية في نص السياب. ولقد حددت الخطوات التالية في تحليل قصيدة ناجي:

- صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة أو المعنى.
- المفردات التي تتكون منها القصيدة
- الموضوعات التي تطغى على القصيدة
- استخراج الصور وتحليلها
- الوضعية الجوهرية للشاعر
- ملامح العلاقة مع المكان والجماعة(23)

وقد تناولت في دراسة الصيغ صيغة الخطاب التي تدور بين الشاعر (المتكلم) والحبيب (المخاطب)، أما ضمير الغائب فيرد وروداً خاطفاً يمثل جماعة مبهمة، الناس. وهو يكشف عن رؤية رومانسية تستبعد الجماعة. وتتناول أيضاً صيغ التراكيب من

نداء واستفهام وتعجب ونفي وإنتاجها للمعنى. فالقصيدة ((تبدأ بالنداء والاستفهام وتوكيد الغربة وتنتهي بالنداء ونفي الصلة بالناس تتوسطها صورة التناقض المستغرب الذي يسكن أحشاء الشاعر))(24).

أما النقطة الثانية فتسعى إلى تحديد الحقل الدلالي لمكونات النص لمعرفة الموضوع الغالب عليه. فهناك كلمات الانفصال مثل: ياتاركي، غربة، ظنون. وكلمات الاتصال مثل لقاء، مجلسنا، وكلمات الوطن مثل وطن وسكن. وتصل إلى أن موضوع الاتصال والانفصال هو الغالب على النص إذ يتكرر ذكرهما ثلاث عشرة مرة. أما بالنسبة إلى الزمن فيكشف لنا تشاؤم الشاعر الذي يعود إلى الماضي لعدم قدرته على تجاوز جو الإحباط والخيبة.

وتحدد بعد ذلك وضعية الشاعر من خلال ثنائيات القصيدة غربة/ وطن، انفصال/ اتصال، جرح/ رحمة، نار/ ابتراد، شقاء/ سعادة... وتصل إلى أن ثنائيات انفصال/ اتصال تشكل إطار القصيدة.

وتشير إلى بعض الصور مثل: ((إن غدا هوة لناظرها)) وفيه تجسيم للغد، و((فيها الظنون ترتعد)) وفيها تشخيص... وتصل إلى أن الشاعر لجأ إلى تجسيد وتشخيص المجردات ليكشف عن حدة الألم الذي يشعر به.

ولا شك أن هذا التحليل قد ربط الشكل بالمضمون في المستوى الصرفي والتركيبي لكنه أهمل المستوى الصوتي والإيقاعي، إضافة إلى أن دراسة الصورة جاءت مختصرة لم تفكك العلاقات اللغوية وتكشف عن الدلالات الفنية البعيدة مع إهمال بعض الصور التي تغني معنى النص وتشكل إطاره. هذا مع تركيز الباحثة على الدلالة أكثر من البنية وأشكالها المختلفة.

وإذا كانت الباحثة قد وضعت لنفسها خطة عمل في تحليل قصيدة ناجي فإنها لم تفعل في دراسة قصيدة (النهر والموت) للسياب. على أننا نستطيع معرفة ذلك بتتبع مراحل هذا التحليل. فقد بدأت دراستها بالوقوف عند هندسة القصيدة لمعرفة المفردات المكونة للقصيدة ووجدت أن الطابع الغالب على المفردات طابع الماء، فهناك42 إشارة إلى الماء تتوزع عبر حقلي الطبيعة والماء، وإضافة إلى وروده منفصلاً عنهما. وهي تستعين بالإحصاء لوضع جدول يبين طغيان نسبة الماء في القصيدة. كما تشير إلى أن القصيدة تقوم على صيغة الخطاب الموجه إلى بويب، أي أنها مسرح بين النهر والشاعر.

وهي تقسم النص من خلال العلاقات

المكونة له إلى حركات أربع:

- الحركة الأولى: وهي حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح، وإيقاع الأبيات فيها إيقاع تحول وولادة.
- الحركة الثانية: وهي تنمو من خلال دوائر أربع تمثل تطور الحضورين الإنساني والكوني وتداخلهما.
- الحركة الثالثة: وفيها تتوالى التعابير المتعلقة بالرجولة والوعي والواقع.
- الحركة الرابعة: وفيها يندفع الشارع إلى أبعاد إنسانية نحو الأفق الميتافيزيقي(25).

وتنتقل الباحثة بعد هندسة القصيدة إلى حيوية النص:

وهي تحدد حيوية النص من خلال العلاقات الموجودة بين محاوره ومستوياته وصوره.

ـ أ ـ دينامية البنية: وتحددها بالعلاقات التي تربط بين محاور القصيدة ومستوياتها.

وهناك محوران أساسيان في القصيدة هما محور الإنسان ومحور النهر. وتتحرك القصيدة في مستويين: مستوى الحلم والأسطورة، والمستوى الاجتماعي والواقعي. وترى الباحثة شبكة من العلاقات بين المحورين والمستويين منها:

- علاقة تواز بين محوري النهر والإنسان وتضع لذلك جدولاً.
- علاقة تداخل بين المحورين وتقسمها إلى مراحل سبع.
- وجود نظام للبدائل وتضع جدولاً لبيان العلاقات بين البدائل الموجودة في النص.

ـ ب ـ الصورة:

وتتناول الصور الأساسية في الحركتين الأولى والثانية دون الثالثة والرابعة، لأن الحركة فيهما تميل إلى المباشرة. أما في الحركة الأولى فتقف عند الصورة البلاغية في تشبيهه النهر بأجراس البرج، وهي صورة توحد بين الهويتين وتبين ذلك من خلال جدول. وتكشف صور الحركة الثانية من خلال علاقة التناظر والتنافر:

ـ أ ـ التناظر المكاني عبر خط النهر

القمر في السماء / القمر في النهر

العصافير على الشجر / والحصى التي تشبه العصافير في قرارة النهر

ـ ب ـ التعارض في قوله إن القمر (يزرع الظلال) فهنا علاقة مفارقة، ذلك أن الزرع فعل ملموس بعكس الظلال، و(يملأ السلال بالماء) مفارقة ثانية.

بنية الصورة: وتتميز ببنية واحدة ثلاثية

الحركة: تفاعل ـ انبثاق ـ فعل اختراق وتمثل الطبيعة أو الكون حيز الاختراق في الحركتين الأولى والثانية، فالإنسان يتبطن النهر. وتورد جدولاً لبيان ذلك.

وتنتهي الباحثة إلى خلاصة مفادها أن جمال القصيدة لا تكمن في جزء من أجزائها أو بعض صورها وإنما في علاقة بعضها ببعضها الآخر، ذلك أن القصيدة عالم متكامل من العلاقات التي تشكل بنية دينامية تقوم على جدلية الحياة والموت في نموها التصاعدي(26).

على أن هذه الدراسة لم تستطع الوقوف على المستويات المختلفة في التحليل ذلك أنها تهمل البنية الصوتية والإيقاعية وعلاقتها بدلالة النص. كما أنها تركز على الدلالة أكثر من البنية كما أشار إلى ذلك محمد عزام(27).

أما يمنى العيد فقد حاولت في كتابها (معرفة النص) أن تتعرض لبنية النص في إطار البنية الثقافية والاجتماعية. وكتابها بهذا يندرج فيما يسمى بالبنيوية التكوينية. وهي تصرح بذلك فتقول: ((إني اخترت العمل على النص انطلاقاً من تيار البنيوية التكوينية في خطوطها العريضة، واستناداً إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل بل ليستقل))(28). فالنص بالنسبة إليها ليس معزولاً عن المرجع الخارجي وإن كان ينهض به إلى مستوى فني مستقل عنه(29). ونتناول هنا تحليلها لقصيدة سعدي يوسف (تحت جدارية فائق حسن).

وهي تبدأ كتابها بجملة من الأسئلة عن المنهج الواقعي والمنهج البنيوي منتهية إلى ضرورة ربط المنهج البنيوي بالواقع. وقد وقفت عند التكرار والتمفصل لحركة القصيدة وذلك من خلال تكرار الفعل (تطير) الذي يشكل تكراره فاصلة زمنية في حركة نمو القصيدة.

تطير الحمامات في ساحة الطيران... البنادق تتبعها

تطير الحمامات في ساحة الطيران... وعينا المقاول تتجهان إلى الأذرع المستفزة

تطير الحمامات في ساحة الطيران... تريد جداراً لها ليس تبلغ منه البنادق....

وهي تحاول أن تقف عند معاني الفعل (تطير) من خلال علاقاته اللغوية في سياقاته المختلفة وقد حددت بنية القصيدة في حركتين أساسيتين هما(30):

ـ 1 ـ حركة طيران الحمامات وهي أصلية.

ـ 2 ـ حركة البنادق وهي دخيلة.

وتقوم بين الحركتين صدامية تحدد بنية القصيدة ونموها. وتحاول الباحثة أن تحلل عالم الحركتين من خلال مكونات كليهما والعلاقات التي تربط بينها مستعينة بالرسوم البيانية مع ربط ذلك بالواقع الاجتماعي. فالصراع الموجود في القصيدة إنما يقول الصراع الموجود في المجتمع بين العناصر البانية والعناصر الهدامة(31).

على أن هذه الدراسة تهمل بعض المستويات مثل المستوى الصوتي في الخطاب الشعري والذي كان يمكن إغناء التحليل به وبخاصة الجانب الموسيقي في القصيدة. ذلك أن العلاقات اللغوية لا تنفصل عن الإيقاع العام للنص. كما أنها لم تتجاوز الفعل تطير إلى غيره من البنى الصرفية الموجودة التي تشكل رؤية الشاعر. كما أنها أهملت البنى التركيبية للنص ولغة النص والصور الموجودة فيه. ومن ثم فالمنهج البنيوي هنا اقتصر على الجانب الدلالي وأهمل البنية اللغوية، وركز على الدلالة الاجتماعية بالتحديد دون غيرها من الدلالات، مما يوحي أن الباحثة لم تتجاوز حدود الدراسة الاجتماعية السابقة.

وخلاصة لما سبق يتبدى لنا أن هذه الدراسات لم تستطع أن تطبق المنهج البنيوي على كل المستويات إذ ركز بعضها على الثنائية الضدية دون المستوى الصوتي والإيقاعي، كما ركز بعضها الآخر على الدلالة الفنية دون البنية الصوتية والإيقاعية. على حين اهتمت بعض الدراسات بالدلالة الاجتماعية مهملة البنية الصوتية والإيقاعية والصور الفنية. وهذا يدل على أن الدارسين ركزوا على الجانب البارز في النص الشعري دون الجوانب الأخرى ولهذا ظل التحليل ناقصاً. ذلك أن التحليل البنيوي يتناول النص من حيث إنه كل متكامل وبنى مرتبط بعضها ببعض لأن البنية علاقة. والتركيز على جانب دون آخر لا يفضي إلى الرؤيا الكلية للنص.

الهوامش:

1. نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م. نيوتن ـ ترجمة عيسى العاكوب ـ عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية 1988 (ص 143).
2. البنيوية: جان بياجيه ـ تر: عارف منيمنة وبشير أوبري ـ منشورات عويدات بيروت، باريس (ط4 ـ 1985) (ص8).
3. نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م. نيوتن (ص 143).
4. المرجع السابق (ص7).
5. الرؤى المقنعة: كمال أبو ديب ـ الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986 (ص 6).
6. المصدر نفسه (ص8).
7. المرايا المحدبة: عبد العزيز حمودة - سلسلة عالم المعرفة - الكويت، إبريل 1998 (ص29)
8. فصول مج7/ ع1/ 2 أكتوبر 1968/ مارس 1987 . الرؤى المقنعة - عرض حسن البنا عز الدين (ص 277).
9. الرؤى المقنعة: كمال أبو ديب (ص 48).
10. المصدر نفسه (ص 549).
11. المصدر نفسه (ص 11).
12. نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل . دار الآفاق الجديدة، بيروت (ط3 . 1985) ص(9).
13. الرؤى المقنعة: كمال أبو ديب (ص 51).
14. الرؤى المقنعة: كمال أبو ديب (من ص 90 إلى 92).
15. المصدر نفسه (ص 95 . 96).
16. جدلية الخفاء والتجلي: كمال أبو ديب - دار العلم للملايين، بيروت (ط3 . 1984) ص(8).
17. المصدر السابق (ص9).
18. المصدر السابق(ص 232).
19. المصدر السابق (244).
20. المصدر السابق (ص 249).
21. المصدر السابق (ص 250).
22. تحليل الخطاب الأدبي: محمد عزام - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2003 (ص 103).
23. حركية الإبداع: خالدة سعيد - دار العودة، بيروت (ط2 - 1982) (ص 46).
24. المصدر السابق (ص 48).
25. حركية الإبداع: خالدة سعيد (ص 154 إلى 162).
26. حركية الإبداع: خالدة سعيد (ص 188، 189).
27. تحليل الخطاب الأدبي: محمد عزام (ص 103).
28. في معرفة النص، يمنى العيد - دار الآفاق الجديدة - بيروت (ط3- 1985) (ص 12).
29. المصدر نفسه (ص 12).
30. المصدر نفسه (ص 145).
31. المصدر السابق (ص 168).



تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي

أ. بن يحيى فتيحة / الجزائر

مقدمة:

إن اطراد الدراسات اللغوية والاهتمام بها في الوقت الحاضر ولا سيما المناهج اللغوية في دراسة الأدب أو في الدراسات الأدبية، قد مهّد السبيل إلى ظهور النظرية اللغوية الحديثة بوصفها نظاماً مساعداً في النقد الأدبي.

وثمة مناهج أو مداخل كثيرة، متباينة في نظرتها إلى النص الأدبي تحليلاً وتقديراً وتقويماً، ومنها على سبيل المثال المدخل اللغوي أو المنهج اللساني الذي لا يستغني عنه الناقد الأدبي. فعلم اللغة يمنح النقد الأدبي سنداً نظرياً بوصفه ضرورة كضرورة الرياضيات للفيزياء، فالناقد الجيد بحكم اهتماماته في تحليل النص وكشف جمالياته البلاغية والفنية هو لغوي جيد، علماً أن لا وجود لأي نص أدبي خارج حدود لغته، الإثارية أو الانفعالية شريطة أن يكون التعبير عن عناصر النص سليماً ومقبولاً عند المتلقي الذي لا يقل شأناً عن مبدع النص، بمنظور النقد الفني التحليلي.

1 ـ علم الأسلوب:

إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل في النصوص المنطوقة أو المكتوبة، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة، فإنه يبرز خلال عملية التلقي بشكل لا تستطيع مناهج علم اللغة التقليدية، من نحوية ودلالية، أن تلم به أو تحلل مقاصده وتأثيراته. كما أن الوصول إلى تعريف دقيق لمقولة الأسلوب لا يتم إلا بتحديد نظريته، ومعرفة طبيعة العلم الذي

يكرس له بوصفه فرعاً لعلم آخر أو قائماً بنفسه.

ففي نظرية الأسلوب يتحدد مجال الظاهرة المدروسة ومكانها العلمي الدقيق، وعلى هذا فإنه إذا تصوّرنا علم الأسلوب جزءاً من علم اللغة، كان علينا أن نحلل نظريته إلى عناصرها المختلفة، فنجعل أسلوب النصوص الأدبية تطبيقاً جزئياً لمقولة أسلوبية عامة، وحينئذ تعتمد النظرية الأسلوبية على علاقة النظام اللغوي العام بمفهوم "سوسير" بأسلوب نص معين كمظهر للكلام، ويتعين عليها أن توضح بعض التصورات المهمة في الأدب، مثل أسلوب مؤلف معين، أو جنس أدبي بأكمله، وما يعتريه من تطور أو تغير على مر العصور.

فالنظرية الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية، أو من العلم الذي تنتمي إليه تفرع جزئي منه، وتخضع لشروطه العامة في التحقيق والتزييف، وهي في معظم الدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعد جزءاً من نظرية تقف إلى جوار النظرية النحوية وتماثلها لهذا فإنه في مقابل "علم اللغة" تقوم عملية "البحث الأسلوبي" التي تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية، وتستمد منها منهج دراسة وتنظيم المواد، بالتضافر مع العلوم الأخرى في مناطق تلاقيها. وفي البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية وهي التي تعنينا هنا ـ ينبغي أن تستكمل دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب والعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية.

2 ـ مفهوم الأسلوب:

لعل المعضلة الأكبر من تحديد معيار اللغة تعريف مفهوم الأسلوب، بل لعلها المعضلة الأكثر إثارة للجدل في دراسة اللغة. يصف إنكفيست الأسلوب على "أنه مألوف بقدر ما هو مخادع، فمعظمنا يتحدث عنه برقة وحنان مع أن لدى القليل منا الاستعداد لتحديد معناه بدقة"(1).

وقد جرت محاولات عدة لتعريفه، فتدرّجت من رؤيته كوعاء للمعنى، مروراً بمطابقته مع شخصية المؤلف، وإنكاره جملة وتفصيلاً، ووصولاً إلى اعتباره خياراً لغوياً وظيفياً ومقرراً ومكوناً وجوهرياً للمعنى. وهذه أهم محاولات تعريف مفهوم الأسلوب.

2 ـ 1 الأسلوب كوعاء للمعنى:

من أهم وجهات النظر القديمة الحديثة اعتبار الأسلوب وعاء لاحتواء المعنى المراد بداخله، فاللغة ثوب المعنى، والأسلوب زي هذا الثوب. يعبر الشاعر والناقد الإنجليزي الشهير دريدان" Dryden" عن هذه باعتبار الأسلوب..." فن خطابة، أو فن إلباس الفكرة وتزيينها". كما يشير الشاعر المعروف كوليريدج (Coleridge)

إن هذا المعنى بقوله "إن الأسلوب ما هو إلا فن نقل المعنى بشكل ملائم وواضح

أياً ما كان هذا المعنى.."(2)

الأسلوب كانحراف:

ارتأى الشكلانيون ونقاد آخرون أن الأدب انحراف عن معيار اللغة، وقد نبذه معظم الأسلوبيين المعاصرين نذكر على سبيل المثال،ساندل (Sandel) الذي يوافق بيزلي (Paisely) (1969) في قوله إنه "من الصعب قبول أن يكون الأسلوب هو الطريقة اللاتقليدية وغير المعتادة في الاستعمال"(3).

2 ـ 2 الأسلوب كلسان حال صاحبه:

قوام هذه الرؤية المعروفة للأسلوب أنها تطابق بين الأسلوب وصاحبه، من أنصارها المتشددين (ميدلتون مري) الذي يعتبر الأسلوب لسان حال الكاتب ومواقفه ومشاعره. إذ يقول (ويذيل): "الأسلوب خصيصة من خصائص اللغة تنقل بدقة عواطف وأفكار خاصة بالمؤول"(4).

في الواقع لا يسعنا إلا أن نقول إن هذا المفهوم للأسلوب أخفق في إقناع القراء لأنه مجحف. إذ كيف لنا أن نحكم على شخصية الكاتب بهذه الطريقة؟ فكم من كاتب تعارضت شخصيته تماماً مع صورة في عمله. وكم من كاتب تناول أعمالاً واتجاهات متناقضة أشد التناقض، ولكنهم لم يتهموا بانفصام الشخصية.

2 ـ 3 الأسلوب هو المعنى:

رفض أصحاب هذا الرأي عن مفهوم الأسلوب فكرة الثنائيين بالفصل بين الشكل والمضمون، من قبل في عام (1857) قالها (فلوبيرت): "كالروح والجسد، الشكل والمضمون بالنسبة إلى شيء واحد". كما أن النقاد الجدد قد تبنوا هذه الفكرة برفضهم الفصل بين المعنى والمبنى وحسب أصحاب هذا الرأي، الأسلوب نتاج الدمج بين الشكل المضمون، وأي تغيير في الأول يستدعي تغييراً في الثاني.

2 ـ 4 الأسلوب كاختيار مفهوم وظيفي:

لم يستطع أي من المفاهيم السابقة عن الأسلوب إقناعنا، لذلك نحن بحاجة إلى مفهوم أكثر فائدة وشمولية ودقة ينفعنا في وضعه موضع التطبيق في دراستنا للنصوص الأدبية فيما بعد في هذا العمل. ولعل هذا متاح من خلال رؤية الأسلوب كاختيار أساسه نحوي /قواعدي ودلالي/ معجمي بشكل رئيسي. هذا وإن كثيراً من الأسلوبين المعاصرين يرونه هكذا بشكل أو بآخر. وحسب هذا المفهوم كل الخيارات اللغوية أسلوبية من حيث المبدأ، فلكل منها وظيفة (أو أكثر) تختلف من نص على آخر ومن سياق على آخر.

ويعرّف كارتر الأسلوب بقوله: "يتأتى الأسلوب من التداخل المتزامن للتأثيرات (الأسلوبية) في عدد من مستويات اللغة". وهكذا يمكن إعطاء التعريف التالي الشامل

والمبسط للأسلوب: "الأسلوب مجموعة الوظائف الأسلوبية/ اللغوية المنتقاة من المخزون القواعدي والمعجمي والصوتي والشكلي للغة العامة".

3 ـ ماهية الأسلوب والأسلوبية:

الأسلوب والأسلوبية مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة، وعلى نحو خالص في علوم النقد الأدبي والبلاغة وعلم اللغة.

ـ ودائرة المصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني على المستويين الأفقي والرأسي. ونعني بالمستوى الأفقي، الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة متجاوزة أو متباعدة، وبالمستوى الرأسي، الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد. فكلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن تعني "النظام والقواعد العامة، حين نتحدث عن "أسلوب المعيشة" ويمكن أن تعني كذلك "الخصائص الفردية" حين نتحدث عن "أسلوب كاتب معين".

وعن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح "الأسلوب" في الدراسات الكلاسيكية المعيارية التي تسعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب، أو للتعبير في جنس أدبي معين.

هذا الاتساع الأفقي في دلالة معنى "الأسلوب" يقابله مجال أكثر تحديداً في دلالة معنى "الأسلوبية"، حيث تكاد تقتصر في معناها على الدراسات الأدبية، وإن كان بعض الدارسين، مثل جورج مونان، يحاول أن يمتد بها نظرياً لتشمل مجالات مثل الفنون الجميلة والمعيار والموسيقى والرسم، مع أنه يعترف في الوقت ذاته أن الحقل الذي أخصبت فيه علمياً حتى الآن هو حقل الدراسات الأدبية.(5).

أما فيما يتصل بالمستوى الرأسي، الذي يقصد به التعاقب الزمني في حقل واحد ـ وهو حقل دراسات اللغة والأدب في حالتنا ـ فإن مصطلح "الأسلوب" سبق مصطلح "الأسلوبية" إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة.

4 ـ تنوع المدارس الأسلوبية:

يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة، وأشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة. ومن هذه الزاوية يمكن رصد اتجاهين كبيرين في دراسة الأسلوب الحديث هما: الاتجاه الجماعي الوصفي، أو أسلوبية التعبير، والاتجاه الفردي، أو الأسلوبية التأصيلية، وسوف نحاول إعطاء فكرة عن كل من الاتجاهين.

أولاً: الأسلوبية التعبيرية:

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية، وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية، بعالم اللغة السويسري شارل بالي (1865 ـ

1947). تلميذ اللغوي الشهير "فارديناند دي سوسير" (1857 – 1913). وخليفته في كرسي الدراسات اللغوية بجامعة جنيف. ويعد بالي مؤسس الأسلوبية التعبيرية، وقد كان سوسير يرى أن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار، فجانب الفكر الفردي فيها ليس أقل جوهرية من جانب الجذور الجماعية.

ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين، وهذه النقطة الأخيرة هي التي حاول بالي التركيز عليها.

فقد كانت البلاغة القديمة في هذا الصدد تلجأ إلى فكرة "قوائم القيمة الثابتة" التي تستند إلى كل شكل تعبيري "قيمة جمالية" محددة. ومن خلال هذا التصور كان يتم تقسيم التصور إلى "صور زيادة"، مثل الإيجاز والحذف والتلميح، والانطلاق من ذلك إلى تقسيم الأسلوب ذاته إلى طبقات: أسلوب سام، وأسلوب متوسط، وأسلوب مبتذل.

لكن نظرية "القيمة الثابتة" تعرضت لألوان كثيرة من النقد، كان من أشهرها ما أشار إليه "رينيه ويليك"(6) من أن "قيمة الأداة التعبيرية" تختلف من سياق إلى سياق، ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر. فحرف العطف "الواو" عندما يتكرر كثيراً في سياق قصة من قصص الكتاب المقدس، يعطي للتعبير معنى الاطراد، والوقار. لكن هذه الواو لو تكررت في قصيدة رومانتيكية فإنها قد تعطي مشاعر تعويق وإبطاء في وجه مشاعر ساخنة متدفقة.

الأسلوبية البنائية:

هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة، وهي تعد امتداد لآراء سوسير الشهيرة، التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة وما يسمى الكلام. وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقاً بين مستوى اللغة ومستوى النص، والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية، فجاكوبسون يدعو إلى التفريق بين الثنائي (رمز . رسالة) وجيوم يطلق عليه (لغة . مقالة) أما يمسليف فيجعل التقابل بين (نظام . نص)، ويتحول المصطلح عند تشومسكي إلى ثنائية بين (قدرة بالقوة . ناتج بالفعل) وهذه المصطلحات على اختلافها تشف عن مفهوم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب، كان قد أطلق شرارته سوسير،

وطوّره بالي، وأكمله البنائيون المعاصرون.

ويركز جيوم على أثر هذه التفرقة في الأسلوب، حين يبين أن هناك فرقاً بين المعنى وفاعلية المعنى في النص، وأن كل رمز يمر بمرحلة القيم الاحتمالية على مستوى المعنى، ومرحلة القيمة المحددة المستحضرة على مستوى النص وقد تقود هذه المبالغة في هذا التحليل إلى القول بأن الرمز اللغوي لا يوجد له معنى قاموس، ولكن توجد له استعمالات سياقية(7).

أما رومان ياكبسون فقد ركز في تحليله للثنائي (رمز ـ رسالة) على الجزء الثاني منهما ـ دون أن يهمل الأول ـ لأنه يعتقد أن الرسالة هي التجسيد الفعلي للمزج بين أطراف هذا الثنائي، وهو مزج عبر عنه ياكبسون حين تسمى إحدى دراساته حول هذه القضية: "قواعد الشعر وشعر القواعد" وهو يعني بقواعد الشعر دراسته الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق.

ثانياً: الأسلوبية التأصيلية:

إذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هي طرح السؤال: "كيف" حول النص المدروس، فإن الأسلوبية التأصيلية تهتم بأسئلة أخرى مثل "من أين" و"لماذا" وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث بحسب اتجاه المدرسة التي ينتمي إليها، وبحسب لون اهتماماتنا التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأدبية..

ويمكن أن نقف سريعاً أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية:

الأسلوبية النفسية الاجتماعية:

في سنة 1959 كتب الباحث الفرنسي" هنري موريير "كتاباً عن سيكولوجية الأسلوب"(8). طرح فيه نظريته الخاصة التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه "رؤية المؤلف الخاصة للعالم" من خلال أسلوبه. واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل "الأنا العميقة". وأن هذه التيارات ذات أنماط مختلفة. والتيارات الخمسة الكبرى هي: القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام "الذات الداخلية".

وقد يظهر كل نمط منها في شكل إيجابي أو سلبي، فالقوة قد تكون قاعدتها الشدّة أو الضعف، والإيقاع قد يكون متسقا أو ناشزاً، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقاً أو متردداً، والحكم قد يكون متفائلاً أو متشائماً.

5 ـ الأسلوبية الأدبية:

تعدّد الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة "الأسلوبية التأصيلية" أكثرها في تاريخ "التعبير" في القرن العشرين، ونبه كارل

فسلر في أوائل القرن إلى ضرورة بالغة بالاهتمام في التاريخ الأدبي: "لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما، فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص"(9). ولكن الذي طور هذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية هو العالم النمساوي ليو سبيتزر وقد ألف كتاب اللسانيات واللغة التاريخية قد عرض فيه للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة سرفانتس، وفيدر، وديدرو، وكلوديل. وتتلخص خطوات المنهج عند سبيتزر في النقاط التالية:

1 ـ المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة. وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته كما قال برجسون.

2 ـ الإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولابد من البحث عن التلاحم الداخلي.

3 ـ ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى المحور "الأدبي"، ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل، ويمكن أن نجد مفتاح العمل، كله في واحدة من التفاصيل.

4 ـ الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة: "إن دماء الخلق الشعري واحدة، ولكننا يمكن أن نتناولها بدءاً من المنابع اللغوية، أو من الأفكار، أو من العقدة، أو من التشكيل". ومن خلال هذه النقطة وضع سبيتزر طريقاً بين اللغة وتاريخ الأدب.

5 ـ النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقداً تعاطفياً بالمعنى العام للمصطلح، لأن العمل كل متكامل وينبغي التقاطه في "كليته" وفي جزئياته الداخلية. لقد كان هذا المنهج التفصيلي الذي أورده سبيتزر في كتابه ذا أثر كبير في إخصاب النقد الأدبي وتخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعي الذي كان لانسون يمثل قمّته في بدايات هذا القرن، وارتكزت في النقد الأدبي مبادئ لم تكن شائعة من قبل.

أ ـ النقد الأدبي ينبغي أن يكون داخلياً، وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.

ب ـ أن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه، وليس في الظروف المادية الخارجية.

ج ـ على العمل الأدبي أن يمدّنا بمعاييره الخاصة لتحليله، وأن المبادئ المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تجريدات

تعسفية.

د ـ أن اللغة تعكس شخصية المؤلف، وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يملكها.

هـ ـ أن العمل الأدبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف.

6 ـ الأسلوبية اللغوية:

يهتم هذا المنهج بشكل رئيسي بالوصف اللغوي للسمات الأسلوبية إنها بهذا المعنى الشكل الصرف للأسلوبية. يستهدف مؤيدوها الإفادة من بحث اللغة والأسلوب الأدبيين في إصلاح طرائق تحليلهم للغة، وذلك لتحقيق تقدم في تطوير نظرية اللسانية.

وعليه فقد كان الوصف اللغوي للسمات الأسلوبية هدفاً للتحليل الأسلوبي الذي اعتمده من يسمون بالأسلوبيين التوليديين أمثال: أومان وثورن، كما ظهر في الحقبة نفسها (أي بين الخمسينيات وأوائل السبعينيات) فئة أخرى من الأسلوبين اللغويين المعروفين بالأسلوبيين الحسابيين، منهم ما يليك (1967) الذي قام بدراسة حسابية بالكومبيوتر لأسلوب جاناثان سويفت، وجيبسون (1966) و(دراسته الإحصائية لأساليب النثر الأمريكي)، وأومان أيضاً (1962) و(دراسته لأسلوب جورج برنارد شو)(10).

7 ـ الأسلوبية اللغوية المعاصرة:

من بين الأشكال الحديثة الأسلوبية اللغوية دراستان قامت بهما بيرتون للحوار الدرامي (1980) وبانفيلد للخطاب الروائي (1982). على الرغم من أن طريقة بانفيلد المعتمدة على القواعد التوليدية للجمل الروائية أكثر تطوّراً ودقّة من سابقاتها، فهي في حقيقة الأمر عودة إلى طريقة الأسلوبية التوليدية، لأنها تركز بشكل صرف على الصيغ اللغوية للجمل الروائية لا أكثر ولا أقل.

8 ـ المحاسن والمساوئ:

لا عجب في أن يتعرض هذا المنهج إلى هجوم شديد وانتقادات حادة من داخل معسكر الأسلوبية وخارجه. ولعله المنهج الذي أساء إلى سمعة الأسلوبية في أروقة الدراسات الأكاديمية.

لكن هذا لا يمنع من أن له بضع محاسن نذكرها أولا قبل التعريج على المساوئ.

- تقدم الأسلوبية اللغوية طرائق علمية ومنظمة في تحليل اللغة ووصفها. ويعدّ هذا إسهاماً جيّداً في تطوير مداركنا ومعرفتنا للغة، خاصة بالنسبة للقراء والطلبة الأجانب.
- الميزة الأخرى لهذا المنهج كامنة في تزويدنا في أكثر من مناسبة بمعايير يعول

عليها في وضع أيدينا على السمات الأسلوبية الهامة في النصوص (كما فعلت طريقتا بيرتون وبانفيلد).

- الحسنة الثالثة تقديم هذا المنهج فرصة للسانيين والقراء والطلبة للاضطلاع باكتشافات جديدة في التحليلات اللغوية التي تسهم بدورها في تطوير نظرية اللسانية، وقد يمكن اعتبار الأسلوبية اللغوية خطوة أولية في "دراسة بنيوية وأدبية وتاريخية أوسع لنص لغوي ما"، كما يشير إينكيفست.(11).

أما عن عيوب هذا المنهج فتتمثل:

- **أولاً:** بشحه في الإسهام في التحليل الأدبي إسهاماً كبيراً. إذ يقوم بأعباء قدر من التحليل، لكنه قدر غير كاف، بل أقل أهمية من القدر الأكبر الأساسي منه، وهو الوظائف الأسلوبية وعلاقتها بالمعنى وتأثيرها عليه.
- في واقع الأمر هذا الجانب الأدبي من النصوص واقع خارج نطاق هذا المنهج. يحمل هاليداي ذات الرأي بقوله: "اللسانية غير كافية وحدها في التحليل الأدبي، والمحلل الأدبي - لا اللساني - هو وحده الذي يحدد مكان اللسانية في الدراسة الأدبية"(12).

من جهة أخرى، لا تهتم الأسلوبية اللغوية بالتأويل، ولا تتخذه كغاية من غاياتها. بل غايتها القصوى تقديم وصف لغوي دقيق لنص ما. على الرغم من أن الوصف وجه من وجوه التأويل فإنه ليس تأويلاً. بل هو تمهيد وأرضية أساسية ينطلق منها التأويل.

وهذا سر وجود علاقة غير رسمية بين اللسانية والنقد الأدبي يبرزها هذا المنهج الأسلوبي. وهكذا يتضح لنا مما سبق أن الأسلوبية اللغوية نافعة جداً على صعيد الوصف اللغوي وتوسيع مداركنا اللغوية وحسب، لكنها لا تجدي نفعاً في تغطية الجوانب الهامة الحساسة للنصوص الأدبية. بعبارة أخرى، تجيب على مادة "لماذا" فقط.

إننا في حاجة إلى منهج بديل يستطيع الإجابة على "كيف" و"لماذا"، منهج قادر على إبلاغنا ما الذي يجعل النص الأدبي أدبياً، إذ حسب منهج الأسلوبية اللغوية "من السهل جداً إزاغة البصر عما يجعل الأدب أدباً" كما عبر عن ذلك كارتر (1979).

ولما كان النقد في بعض معانيه، فن التمييز بين الأساليب الأدبية صارت العلاقة بينه وبين الأسلوب والأسلوبية وعلم الدلالة وكلها تنضوي تحت مصطلح واحد هو علم اللغة، أو الألسنية أو اللسانيات.

إن اطّراد الدراسات اللغوية والاهتمام بها في الوقت الحاضر ولاسيما المناهج اللغوية في دراسة الأدب أو في الدراسات الأدبية، قد مهد السبيل إلى ظهور النظرية اللغوية الحديثة بوصفها نظاماً مساعداً في النقد

الأدبي.

وثمة مناهج أو مداخل كثيرة، متباينة في نظرتها إلى النص الأدبي تحليلاً وتقديراً وتقويماً، ومنها على سبيل المثال المدخل اللغوي أو المنهج اللساني الذي لا يستغني عنه الناقد الأدبي، فالناقد الجيد بحكم اهتماماته في تحليل النص وكشف جمالياته البلاغية والفنية هو لغوي جيد، علماً أن لا وجود لأي نص أدبي خارج حدود لغته الإشارية أو الانفعالية شريطة أن يكون التعبير عن عناصر النص سليماً ومقبولاً عند المتلقي الذي لا يقل شأناً عن مبدع النص.

وإذا كانت المناهج اللغوية مختلفة ومتباينة في مدى علاقتها بدراسة "النص الشعري"، على سبيل المثال فإن المناهج النقدية مختلفة ومتباينة أيضاً، فقد تتوازى وتتقاطع وتتعاون وتتصارع وهي دائماً تدّعي لنفسها أنها تهدف إلى تنوير النص وتعلن اهتداءها إلى فهم أفضل بطبيعة هذا النص.(13).

وقد أدى التركيز على تحليل النص وتروضه بوصفه لغة لا يقوى على شرعيتها ومرجعيتها الأدائية والتعبيرية إلى بروز اتجاهات مرتبطة بالتحليل الأسلوبي ـ البلاغي مهّدت السبيل إلى استحداث مهم. سمّي فيما بعد "بفلسفة الأسلوب" و"فلسفة البلاغة" في النقد الأدبي الحديث. وتُعنى هذه المداخل النقدية بصلب "البنية الأدبية" و"المجاز" و"مماثلة الواقع" والمعجم "والسياق" و"السخرية" و"بناء الجملة" و"موسيقى اللغة" و"التوازن"(14). وكلها سمات لغوية تسعى إلى تحليل النص الأدبي وتقديمه كلاًفنيا جديراً بتحقيق الاستجابة العفوية عند متلقيه.

ـ تحاول اللغة الأدبية في تعاملها مع النص الأدبي من خلال مناهجها المختلفة، استيعاب التوازن الحاصل بين "المبدع ـ النص" و"النص ـ المتلقي"(15) وهي سلطة فنية تبتعد فيها اللغة عن مرجعياتها القواعدية والإعرابية والنحوية لتزويد آفاق الدلالة حيث يصير "النص" يتمتع بحركته الفنية ـ الإبداعية وحركته التوصيلية عند المتلقي.

فالعلاقة بين النص والمتلقي هي جوهر العملية النقدية الحديثة والمعاصرة، تلك العملية التي ترى في النص الأدبي ـ الشعري بفنونه وأنواعه

إن مهمة علم اللغة هي الاستفسار واستقراء ما سمّاه "تشومسكي" بالعلاقة الحميمية بين الخصائص الداخلية للعقل وبين سمات البناء اللغوي(16). في حين تكون مهمة النقد الأدبي واحدة من رؤاه العصرية، هي البحث في العلاقة بين تنظيم الحس الجمالي الإنساني وبين خصائص البناء الأدبي واللغة.

وعليه فالنقد الأدبي هو فن الحكم على

التجارب الأدبية الحديثة والتراث الأدبي والآثار الفنية(17). فبرزت على الساحة النقدية العالمية والعربية ضروب من النقد كالنقد القياسي والنقد الأكاديمي والنقد الإيديولوجي العقائدي، والنقد التاريخي والنقد الشخصي والنقد الفلسفي والنقد اللغوي وغيرها، وكلّها ضروب نقدية تنطلق من النص الأدبي في علاقته بمبدعه من جهة أو علاقته بمتلقيه من جهة أخرى أو علاقته ببيئته من جهة ثالثة، ومن هنا قيل إن الإنتاج الأدبي يحكمه محوران، محور اللغة التي هي ملك للبيئة الاجتماعية التي تنشأ عنها، ومحور الأسلوب الذي هو ملك الأديب أو الشاعر. وما بين هذين المحورين، اللغة والأسلوب، يولد فن الإبداع في الكتابة الأدبية أو في التجربة الشعرية، وقد أدى الاهتمام بهذا الجانب إلى ظهور ما يسمى بـ: الأسلوبية ـ اللغوية التي ترى أن الأسلوب قد يكون انزياحاً أو انحرافاً أو عدولاً عن السياق اللغوي المألوف في هذه اللغة أو تلك.

ـ والمنهج التفكيكي/ والنقد التفكيكي أو التشريحي الذي دعا إليه ديريدا منذ سنة 1967. تستند مرجعياته إلى فكرة الأثر، أي أن الأثر هو محور تفكيك النص أي أن الاهتمام بالنتيجة قبل التفكير بالسبب. فلولا وجود قرّاء لم يكتب الكاتب نصه ولا ينظم الشاعر قصيدته، أي أن المتلقي هو سبب في الإبداع وسبيل إلى دفع المبدع إلى الإبداع والخلق الفنيين، فضلاً عن أن هذا المنهج النقدي التفكيكي أو التشريحي يلغي وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص أو التناص.

ـ فالقراءة التفكيكية أو التشريحية قراءة حرّة ولكنها نظامية وجادة وفيها يتوحدّ القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من مفهوم السياق حيث يكون التحول.

والتحول هو إماء بموت وفي اللحظة نفسها تبشير بحياة جديدة(18). والناقد الأسلوبي ـ اللغوي يبدأ تحليلها للإصغاء إلى صوت الشاعر، وهذا يعني أنه يبدأ قارئاً وحين يصير هذا القارئ ناقداً أسلوبياً، فإنه يهتم بما يحدث للغة على يدي الشاعر مبدع النص الشعري. (19) من محاكاة وأصالة أو تسطح أو عمق أو وضوح وغموض.

وعلى هذا الأساس فثورة علم اللغة الحديث والمعاصر اليوم هو ثورة في التحليل والتعليل. كما هي ثورة المنهج أداة ومصطلحاً. وانعكاساتها في مناهج النقد الأدبي المعاصر التي اهتمت بالأسلوب بوصفه سطح التعبير اللغوي ومنه إلى أعماق التجربة الأدبية، تحليلاً وتعليلاً، إذ يفترض بالناقد التطبيقي أو العملي الجيد أن يكون لغوياً جيداً، فالأدب أعلى تعبير لغوي وما يبتكره على اللغة من سباقات جديدة

تظهر إثارة في النقد الأدبي قبل أي فن من الفنون الأدبية أو أي جنس من الأجناس الأدبية الأخرى، نظراً لأن التمييز بين الشكل والمعنى في اللغة وبين الأثر أو الصورة والتأثير في الأسلوب ظاهرة طبيعية لا شك فيها. فقد جرت العادة في وقت من الأوقات، في الدرس النقدي الأدبي الأوروبي، إلى الاعتقاد بأن الأسلوب يقترن بالزخرفة أو الزينة، فهو "زينة الأفكار" على حد تعبير الأديب الإنكليزي "اللورد جستر فيلد"، في حين عدّه "فلوبير" مزاجاً فردياً عالياً وفريداً للرؤية.(20) فثمّة فرق بين العملية الشعرية التي تعني كل الأنشطة والفعاليات التي من خلالها تولد القصيدة، وتتكون بأسلوبها الشعري الخاص بها، في حين أن التحليل الأدبي محاولة تشريح القصيدة. وإذا كان تشريح القصيدة ذا أبعاد لغوية وفنية برز أكثر من احتمال في تفسير العلاقة القائمة بين الشعر واللغة وتعليلها، ومنها كون الشعر لغة أي أن الشعر يكمن وراء ظاهرة نسميها ظاهرة اللغة وحينئذ يكون الشعر جزءاً من هذه الظاهرة، وربما كان هذا المفهوم وراء مقولة "مالا رميه" الفرنسي" الشعر لا يكتب بالأفكار، ولكن يكتب بالكلمات"(21) ويبدو أن هذه الثنائية اللغوية - الفنية هي التي تبنّاها النقد الأدبي ولاسيما في نقد الشعر، معياراً في التحليل النقدي. ففي الوقت الذي يهتم به علم اللغة في وصف النص، فإن الأسلوبية، أو علم الأسلوب يهتم بالاختلافات والفروق التي تظهر في النص أو الأصل وبعبارة أخرى فإن العلاقة بينهما: بين علم اللغة والأسلوبية هي أن علم اللغة يتعامل مع الأنماط والأساليب في حين تتعامل الأسلوبية مع النماذج والرموز ومن هنا صارت "الجملة" الوحدة العليا في علم النماذج والرموز ومن هنا صار النص مجموع الجمل أي الوحدة الكبيرة في الأسلوبية (22)، وهو أي النص الأساس الذي يقوم عليه التحليل الأسلوبي الذي مهّد إلى التحليل النقدي الذي تحوّل إلى تحليل نقدي لغوي من خلال الجملة أو إلى تحليل نقدي أسلوبي من خلال النص.

إن الجملة والنص هما عماد التحليل اللغوي الأدبي الذي وجد في الأسلوبية التي تحلل الأشكال والأسلوبية الأدبية التي تحلل المضامين. (23).

9 ـ خاتمة:

من كل ذلك نخلص إلى أن التقدّم الذي حظي به الحقل اللساني أو اللسانيات في العصر الحديث دراسة وتحليلاً وتعليلاً تقويماً ونقداً ذاتياً إيجابياً أو سلبياً قد تسرّب إلى

الحقل النقدي الأدبي الذي لم يكن بمعزل عن المناخ العام الذي تمثله ثورة المعرفة الإنسانية بمصطلحاته الجديدة، ورؤاها المتعددة في الربط بين الثقافة النقدية الأدبية والثقافة اللسانية تخصصاً ومفهوماً ومنهجاً وإذا كان الأدب "أرضاً مالك لها" - على حد تعبير الشكلانيين الروس - فإن التقدم الثقافي والحضاري الذي اتسمت به اللسانيات في القرن العشرين ولاسيما بعد العقد الثاني منه، وتطور النقد الأدبي منهجاً ودراسة وتحليلاً، قد هيأ المناخ لتحصين هذه الأرض وحمايتها وإعطائها شرعية الامتلاك.

الهوامش:

1 ـ مجلة: كتاب الرياض العدد 60 ديسمبر 1998، مقال: الأسلوبية والتأويل والتعلم، حسن غزالة، تصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية. السعودية. ص .38

2 ـ مفهوم الأسلوب: حسن غزالة ص. .39

3- Paisloy W. 1969 styding style as deviation from en coding norms. In gerdner. G. et al (eds) the analysis of communication content. n k. p. 11

4- Wetherill. P m 1974 the literary text. An examination of critical methodology. Oxford. P. 133.

5- Mounin; stylistique encyclopedia univer. P 466.

6 ـ الأسلوب والأسلوبية أحمد درويش، مجلة النقد الأدبي مجلد 5 عدد 1 أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984 مطابع الهيئة المصرية العربية للكتاب ص 60 ـ .64

7 ـ المرجع نفسه، ص: .65

8 ـ المرجع نفسه، ص .66

9 ـ المرجع نفسه، ص: .67

10 ـ المرجع نفسه، ص: .51

11- Enkvist. N 1973 linguistic stylistic. Paris p. 68.

12- Halliday. M. a. k and Mcintosh. A. 1966 patter ns of language London. P.67

13 ـ ترويض النص وسلطة اللغة، عناد غزوان، محاضرة ألقيت سنة 1998 اتحاد الكتاب والأدباء العراق بغداد.

14 ـ مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، محمود الربيعي، عالم الفكر، مجلد 23 العددان 1 ـ 2، 1994 ص، .299

15 ـ في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، فؤاد المرعي، عالم الفكر، مجلد 23، العددان 1 و2 الكويت 1994 ص 336 ـ .337

16 ـ علم اللغة والأسلوب الأدبي، دونالد سي، فريمار، الولايات المتحدة الأمريكية، 1970 ص 4. .3

17 ـ النقد الجمالي، أندره ريشار، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان ط 1974. ص .9

18 ـ الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، عبد الله الغذامي، النادي الثقافي، جدة 1405هـ ـ 1985. ص 20 ـ 22 ـ 49 ـ .50

19 ـ اللغة والشاعر ماري بوروف شيكاغو، لندن 1979 ص .5

20 ـ أنماط الأسلوب الأدبي، جوزيف سترياكا، لندن 1971 ص .233

21 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ 2000 مقال: اللسانيات والنقد الأدبي، أد، عنان غزوان.

22 ـ الأسلوب في اللغة، توماس، أي، سبيك، نيويورك ولندن ـ ص 9. 82. 87. .88

23 ـ الأسلوب الأدبي، سيمور جاغان،



مطبعة جامعة أوكسفورد 1971 ص 24.
43.

التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد

د. أحمد علي محمد

المقدمة:

لم تكن فكرة هذا المبحث ناجمة في الأصل عن رغبة تريد مجاوزة النسق النقدي المعاصر، أعني ذلك الجهد الذي نسميه تطبيقاً نقدياً شكلت نواته من مجموعة محاولاتٍ لتطبيق منهج نقدي مأخوذٍ من الثقافة الغربية، كالبنيوية بمدارسها وتقييداتها المنهجية الشكلية والتكوينية وسائر مسمياتها الأخرى، وإنما تتصل فكرته بإجراء مراجعة نقدية حمت الحاجة إليها بعدما تضخمت الادعاءات التي تصف نفسها بالرؤيوية أو بالسبق النقدي الحداثوي الذي لا يكتسب مشروعيته من النصوص التي هي مادته في الأصل، وإنما بلغ الزعم عند بعض البنيويين العرب أن اللغة التي عملوا ضمن أنساقها في مدارس نصوص الأدب ميدان كشوفاتهم، ومسرح إنجازاتهم الإبداعية، وبكلمة أخرى أضحى النقد إعادةً لإنتاج النص الأدبي، وفضيلته ترتد إلى ذاته ولا شيء سوى ذلك، وأما النص الأدبي فهو مادة أولية قابلة للتشكيل بيد الناقد على الدوام، ومن هنا بدا النقد البنيوي أو الحداثي يوسع الهوة ليس بينه وبين النصوص التي يعالجها فحسب، وإنما أسهم في خلق مشكلة مركبة بين الأدب والمتلقي من جهة، وبين النقد والمتلقي من جهة ثانية، ومن هنا بدا النقد يفتقد مصداقيته ومن ثم يفتقد حضوره في الذاكرة الثقافية المعاصرة، لا بل بدا يفقد دوره الحيوي، وما الدعوة إلى النقد الثقافي اليوم إلا محاولة لبث الروح في النقد الأدبي الذي أخذ يلفظ أنفاسه الأخيرة أو أنه قد بلغ سن اليأس على حد

تعبير عبد الله الغذامي.

ولعل أزمة النقد ظهرت مع المحاولات الأولى للتطبيقات البنيوية، التي جاءت في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد لمعت أسماء كثيرة في هذا المجال أذكر منها كمال أبا ديب ويمنى العيد وفهد عكام والغذامي وغيرهم، والواقع أن هؤلاء النقاد كانوا ممن درس الآداب في الغرب، وقد أظهروا حماسةً بالغة لتطبيق النهج البنيوي على النصوص العربية ولا سيما الموروثة منها، ويتفق هؤلاء الباحثون أيضاً بأن زادهم من المعرفة بسياقات النصوص العربية ضئيل، فدراستهم في الجامعات الغربية لم توفر لهم سبل الإطلاع على تفصيلات النصوص العربية ومن ثم إدراك خصوصيتها، فكانوا جميعاً قد تعاملوا مع النصوص على أنها تركيب لغوي ليس غير، أخضعوه للأداة المنهجية دون أدنى مراعاة لطوابع الخصوصية التي يوسم بها كل نص، مستفيدين من تقييدات النهج البنيوي الذي يقطع الصلة بين النص وظروفه الموضوعية والفنية وحتى التاريخية، كما يقطع الصلة بين النص وقائله. وبالطبع هذه الإمكانية وسعت مساحة الحرية النقدية من الجهة التي تدعو إلى التوسع بالتطبيق المنهجي أي تطبيق إجراءات الأداة على حساب المعرفة الحقيقية بطبيعة النص. فالبنيوية أتاحت لكثير من الباحثين إمكانية التحرك في مساحات خالية من المعرفة التي تحيط بالنصوص تماماً، ودعت الكثيرين منهم إلى التحلل من أية معرفة بأحوال اللغة؛ لأن الجهد قد تركز على البنية أو الوحدة اللغوية الصغرى التي لا يمكن أن تظهر خصوصية النظم الذي تأسس عليه منطق الحكم النقدي بطريق العالم الفذ أعني عبد القاهر الجرجاني.

وبالتدريج أخذت الدعوة إلى التحديث النقدي تستأثر باهتمام الجامعات، وقاعات الدرس، وصار المدرسون يمتحون من ذلك الزاد الذي سمي بالتطبيقات النقدية البنيوية، واستأنس الكثيرون منهم بتلك التجارب التي غدت صوىً لكل من يريد أن ينهل من الجانب النقدي التطبيقي، وهذا ما دفع د. فهد عكام رحمه الله لإعداد كتاب جامعي لطلاب السنة الثالثة في قسم اللغة العربية يدرس فيه جملةً من النصوص الشعرية الأندلسية دراسة بنيوية، وكان سبقه إلى ذلك الميدان كمال أبو ديب الذي طبق البنيوية على نصوص جاهلية وغير جاهلية، وكذا يمنى العيد التي عرضت في كتابها (في معرفة النص) نماذج من نصوص تراثية كرسالة عمر بن الخطاب إلى الأشعري إذ قدمت تحليلاً بنيوياً لها، ثم ظهر كتاب الغذامي المسمى بـ (الخطيئة والتكفير)، وفيه يعبر الباحث عن رغبته في التحول من البنيوية إلى التفكيكية وقد آثر أن ينقلب مع بارت ودريدا اللذين تحولا أيضاً من البنيوية إلى التفكيك ليكون النقد العربي

الحداثي قد سار خطوة بخطوة مع النقد العالمي، ليدل على حيويته وانتمائه إلى عصره.

ولسوف أتناول ما اسعفني الوقت تلك المحاولات الأربع مثيراً الأسئلة حول النتائج التي خلصت إليها، ومن ثم تبيان مدى استفادة المتلقي من الجهد النقدي المبذول في تحليل تلك النصوص.

1- كمال أبو ديب (جدلية الخفاء والتجلي):

قد يكون كتاب كمال أبي ديب الموسوم بـ "جدلية الخفاء والتجلي" من أبرز المؤلفات النقدية التطبيقية التي رمت إلى استكناه جواهر النصوص الشعرية القديمة بالأداة البنيوية الجارحة والقائمة أصلاً على استفزاز القارئ، ووصم الجهود النقدية الحديثة التي تناولت التراث الشعري بالقصور، وليس ذلك فحسب بل اتهم الكتاب الفهم النقدي العربي بالعجز وبسوء التمثل للتقيدات البنيوية عامةً، مما دفع المؤلف، وهو يعد القارئ بدراسة تطبيقية مثالية في مقدمة الكتاب إلى القول: إن البنيوية ليست فكراً وإنما هي أداةٌ منهجية تمكن بما توافر لها من إمكانيات بحثية أن تجلو حقيقة النص وتوضح علاقاته المتشابكة بسائر الأنساق الثقافية والفكرية، أو أنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. وبوصف البنيوية كما قال تثويراً جذرياً للفكر وعلاقاته بالعالم، فإن إمكانية الإفادة منها تجوز حدود البحث الأدبي لتستحيل حركةً من أبرز حركات الفكر الحديث التي مكنت من رؤية العالم رؤيةً مختلفة، ولا سيما مع وجود مفاهيم كان من شأنها تغيير النظر إلى الكون والإنسان والفن، ويعني بذلك مفهوم التزامن والثنائيات الضدية والإصرار على العلاقات بين العناصر أو العلامات لا على العناصر أو العلامات نفسها.

وسعى كمال أبو ديب كما زعم إلى جعل البنيوية منهجاً فاعلاً يمكن من خلاله اكتناه جدلية الخفاء والتجلي في النصوص التراثية أو في الظواهر الشعرية والوجود معاً، وكان يطمح إلى أكثر من ذلك حين أشار إلى أن منهجه يريد: "تغيير الفكر العربي في معاينة الثقافة والإنسان والشعر، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر"(1).

ومؤدى ذلك أنه يقدم مشروعاً نقدياً نهضوياً متسماً بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في محاولة للخروج من الأزمة النقدية التي تعنى بمعاينة الظواهر بصورة مبتسرة مجزأة موضعية، وبمعنى آخر يريد تغير الفكر العربي الذي وجده قائماً على النظرة الفردية أو الشخصانية ليكون فكراً بنيوياً كما قال،

والخديعة في هذا الزعم تتمثل بأمرين اثنين:

الأول: أن الباحث في صدر مؤلفه ينفي نفياً قاطعاً أن تكون البنيوية فكراً، وإنما هي أداة ومنهج للوصول إلى المعرفة. والواقع أن البنيوية ليست فكراً، وإنما نجمت عن مناخات فكرية محددة، لا بل إنها نشأت في مخاض فكري غربي يحدد أبو ديب بدايته بالقرن العشرين، وما من شك أن دعوته إلى إعادة البنيوية إلى حيز الفكر يفضي إلى شيء واحد وهو محاولة خلق مناخ فكري يتمخض عنه منهج بنيوي بسياقاته وملابساته الفكرية والاجتماعية والأدبية الغربية، وبتعبير آخر يدعو إلى التخلي عن جدلية التاريخ العربي للدخول في جدلية المعاصرة أو بالنهج الغربي لإدراك ما ينجم عن النصوص العربية من خفايا وتجليات، وهذا يستلزم أن نفهم نصوصنا العربية بأسلوب غربي محض، لأن العقل العربي ضل عن فهم ذاته بوسائله الخاصة، ولا مناص له من استعارة الأسلوب الغربي ليفهم ما نجم عنه من آثار، وهذا مؤدى الدعوى إلى فكر بنيوي سابق لمنهج بنيوي يحدد مكونات الثقافة والأدب بطريقة شمولية كلية معقدة كما أشار المؤلف.

والآخر: أن العقل العربي لم يحسن تمثل المنهج البنيوي مما دعا المؤلف إلى إعلان الثورة عليه لتصحيح مساره، لذا كان كتابه يحمل تصوراً ثورياً تأسيسياً، وفي الوقت ذاته عبر عن نيته في رفض منجزات العقل العربي؛ لأنه متخبط ترقيعي، وهو من ثم عاجز عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والخلاصة التي انتهى إليها يمكن إيجازها بما يأتي:

أ- دراسة هاجس النزوع إلى الإبداع، في محاولة لتأسيس نظرية جديدة لبنية الموضوع الشعري، ومن ثم خلق إجراءات جديدة لمعاينة الثقافة بنيوياً. بمعنى آخر يريد المؤلف تميز الوجود العربي من خلال توصيف رحلة الفن مبتدئاً بالنص الشعري ليخلص إلى الثقافة والفكر والمجتمع.

ب ـ محاولة تطوير الإيقاع الشعري، وذلك بالخروج الكلي على قوانين التراث، ليكون ذلك الصنيع مجالاً لرؤية تمكن من دراسة الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الحياة العربية.

ج ـ الغوص وراء البنى العميقة القائمة على علاقات أو ثنائيات ضدية متعددة تيسر معاينة التاريخ العربي في شرائحه المختلفة، ورصد تحولات تلك البنى لتأسيس رؤية على المستوى السياسي خاصة لتبيان زيف الشعارات المطروحة في مسيرة الفكر العربي الذي بين أبو ديب من خلال مدارسة نصوص الشعر عجزها؛ لأنها لم تستطع تحويل علاقات النفي السلبي إلى علاقات نفي إيجابي أو علاقات إغناء وتكامل وتناغم.

د ـ إن الرؤية البنيوية عند أبي ديب وسيلة لفهم القصيدة ومن ثم فهم العالم، ووعي العلاقات التي تنشأ عن مكونات الثقافة هو في الواقع وعي لمكونات البنية الاقتصادية والنفسية والاجتماعية.

إن المحاور الأساسية التي شكلت نواة الرؤية البنيوية في كتاب أبي ديب تنطلق من مقولة فحواها:

إن المنتج الإبداعي العربي مهما كان مستواه الفني ما هو إلا ترسبات ماضوية، ومشكلات مركبة، ونوازع دفينة وعلاقات مزيفة، وبنى متخلفة، وتصورات قاصرة، تعبر في مجموعها عن رحلة تيهٍ قطعها العقل العربي عبر عصوره في غفلة عن حاسة النقد الفاعل. ومشروعه الحداثوي الذي بشر به في هذا الكتاب والمعتمد على التحليل البنيوي، بمقدوره أن يكشف العلاقات الخبيئة التي انطوت عليها القصيدة العربية، ومن ثم معاينة العوالق السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتخلفة التي تجسدت بصورة مقنعة في هيكلية القصيدة، في محاولة لإنهاء مرحلة التخلف والعزلة والتيه، لبلوغ حال الانصهار والذوبان المعرفي بزاد الغرب الأدبي والثقافي والفكري لتستعيد الأمة دورها الحيوي وتلحق بركب الحضارة الإنسانية.

إن ما لمحه أبو ديب من خلال معاينته رحلة الشعر العربي في أطوارها المختلفة مجرد شعارات مضادة للتحديث وللحرية والديمقراطية، وللسلطة السياسية كما يزعم أثر بالغ في كل ذلك "لأن السلطة (على حد تعبيره) لم تطرح منهجاً ناضجاً قادراً على تحويل علاقات النفي السلبي بين أطراف الثنائيات إلى علاقات نفي إيجابي"(2).

هذه خلاصة المهاد النظري الذي جعله أبو ديب بين يدي كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، والسؤال المهم الآن كيف توصل إلى جملة الأهداف التي رسمها في تطبيقاته؟

تناول أبو ديب عدداً من النصوص الشعرية القديمة والحديثة، مركزاً على الجانب السيكلوجي في الصورة عند شعراء مختلفين أمثال النابغة وامرئ القيس والشريف الرضي وأدونيس ولوركا وخوان أنتونيو وشكسبير، ثم انتقل إلى دراسة البنية وفضاء القصيدة عند تميم بن أبي بن مقبل وأبي محجن الثقفي وعمر بن أبي ربيعة وغيرهم، والمهم في دراسته هذه الفصل الذي سماه "نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر ـ دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام"، وأراني معنياً بالوقوف عند هذا الفصل لأبين قصور الأداة النقدية المستخدمة في تحليل النصوص التراثية، وضعف الحكم النقدي الذي خلص إليه من خلال استقراء قاصر أو معلومة غير صائبة لغوية أكانت أم بلاغية.

يعرض أبو ديب في الفصل الخامس من

كتابه أربعة نصوص شعرية ثلاثة لأبي نواس وواحد لأبي تمام، دون أن يذكر دواعي ذلك الاختيار، وقد اكتفى بالقول إنه كان قد التقطها من شعر النواسي وأبي تمام بطريقة عابرة على حد تعبيره لاكتناه إمكانيات المنهج ليس غير(3)، ومعنى ذلك أن الباحث منذ بدء تطبيقه يعترف صراحة أنه لا يرعى خصوصية النصوص لا من قريب ولا من بعيد، وإنما يصب كامل اهتمامه على إجراءات المنهج البنيوي. بمعنى آخر يريد تجريب أداته المنهجية على عينة عشوائية من النصوص ليبين مهاراته البحثية، لا أن يبين ما تنطوي عليه النصوص من ملامح جمالية وفنية ولغوية. فهو إذن يريد أن ينحاز إلى المنهج لا إلى النص، من أجل ذلك تحلل من إجراء أدنى مقاربة يمكن أن تخلق ألفة بين النص والمنهج، لهذا نز المنهج وتعسف وكان الخاسر في هذه المعادلة النص الأدبي بلغته وظواهره التي بدت هامشية أو عصية على التحديد، أو أن المسائل الجوهرية فيه ظلت خارج إطار التحليل، وليس ذلك فحسب بل إن الحماسة المفرطة لتطبيق المنهج جعلت الباحث في حل من معرفة الظواهر الفنية واللغوية التي تتكون منها البنى النصية المدروسة، وآية ذلك ما نراه في دراسته

قصيدة النواسي التي يقول فيها:

يا بنة الشيخ اصبحينا
ما الذي تنتظرينا
قد جرى في عودك الماء
فأجرى الخمر فينا
إنّما نشرب منها
فاعلمي ذاك يقينا
كل ما كان خلافاً
لشراب الصالحينا
واصرفيها عن بخيل
دان بالإمساك دينا
طول الدهر عليه
فيرى الساعة حينا
قف بربع الظاعنينا
وابك إن كنت حزينا
واسأل الدار متى فا
رقت الدار القطينا
قد سألناها وتأبى
أن تجيب السائلينا

يقول أبو ديب: "تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين: الأول متابعة تطوير منهج

بنيوي في تحليل الشعر، والثاني إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس بتطبيق المنهج البنيوي..."(4). وهو في غرضيه لم يرم تقديم حل نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية إشكالية مثل حقيقة موقف أبي نواس من التراث الشعري باستعداء الطلل والتراث الأخلاقي والديني، وإنما أراد تقديم رؤية لمعاينة ذلك الموقف.

ويحسب القارئ من خلال هذا التوصيف أن الباحث وإن كان لا يريد الخوض في غمار ما قيل عن موقف النواسي من الطلل؛ لأنه في واقع الأمر مستهين بكل ما هو معروف في هذا الصدد، إلا أنه سيقدم رؤية ما تسهم في فهم النص الذي أنتجه النواسي في حدود وعيه قضايا التجديد الشعري، ومن ثم إرساء منهج بنيوي يسعف على فهم النص وفهم الذات والثقافة والمجتمع وغير ذلك ما أفاض في شرحه في فاتحة كتابه.

والغريب أن الباحث في تحليله لم يجز الإجراءات النقدية الكلاسيكية التي حفل بها النقد القديم، لا بل نراه يعول على مصطلحات القدماء دون فهمها على الوجه الصحيح، أو العودة إلى المصادر النقدية للتعرف على دلالاتها، مكتفياً باستعمال بعض المصطلحات البلاغية أو النقدية، ومن ثم زجها في سياقات مبهمة تنم عن اضطراب في التصور النقدي الصحيح، ومن ذلك وقوفه عند مصطلح التصريع الذي برز في مطلع النص الآنف حيث يقول: "يلاحظ أيضاً أن الحركتين منفصلتان انفصالاً يميزه مؤشر لغوي واضح، أو بالأحرى مؤشر تقني واضح وهو التصريع"(5).

وفي معرض كلامه على التصريع يقف عند بيتين في النص: الأول مطلع القصيدة ليرى فيه تصريعاً عادياً، أي أنه رسم متبع تعاوره الشعراء في مختلف أزمنتهم، فلم يكن عنده علامة فارقة للنص المدروس. والآخر التصريع الذي سماه فريداً يعني التصريع الوارد في البيت السابع من القصيدة وهو قول أبي نواس:

قف بربع الظاعنينا

وابكِ إنْ كنت حزينا

ليقول: إن التصريع هنا: "ظاهرة نادرة في الشعر العربي"(6)، يريد أن تكرار التصريع في أثناء القصيدة أمر فريد في الشعر العربي، من أجل ذلك عده ظاهرة خاصة بهذا النص دون غيره ليبني على أساس ذلك التضاد اللغوي في النص مثل أن يبدأ بالتصريع ثم يجانبه وبعد ذلك يعود إليه ثم يتركه، ونحن نقبل هذا الاستنتاج إذا كانت صورة التصريع فريدة بالفعل، إلا أن الواقع يخالف ما انتهى إليه الباحث، لأن الشعراء كثيراً ما يعمدون إلى التصريع في أثناء

القصيدة يقول ابن رشيق: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر إلى القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف إلا من المتقدمين.
قال امرؤ القيس:

تروح من الحي أم تبتكر
وماذا عليك بأن تنتظر
أمرخ خيامهم أم عشر
أم القلب في إثرهم منحدر
وشاقك بين الخليط الشطر
وفيمن أقام من الحي هو

فوالى بين ثلاثة أبيات مصرعة في القصيدة، وقال عنترة:

أعياك رسم الدّار لم تتكلم
حتى تكلم كالأصم الأعجم
هل غادر الشُّعراءُ من متردم
أم هل عرفت الدّار بعد توهم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي
وعمي صباحاً دار عبلة

ونقف عند عبارة ابن رشيق وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع "بغية مقابلتها بقول أبي ديب: إن التصريع في البيت السابع من قصيدة النواسي ظاهرة فريدة في الشعر العربي، لندل على ضعف وسيلة الباحث في الاستقصاء، ومن ثم بطلان الحكم النقدي الذي أقامه على أساس تفرد النواسي في هذا الباب.

وثمة شاهد آخر يدل على عسف الحكم النقدي عند أبي ديب، كما يدل على عدم معرفته بسياقات اللغة، وتخبطه في فهم المعاني الشعرية التي انطوت عليه النصوص التراثية وبخاصة النص الذي قام بمعالجته أعني قصيدة النواسي الآنفة، حيث يقول في معرض كلامه على الثنائيات الضدية في مطلع القصيدة: "انطلاقاً من التحليل البنيوي المقدم هنا يمكن أن نفسر ظاهرة تبدو عليها شيء من البراءة في القصيدة خارج التحليل البنيوي وهي استخدام العبارة "يا بنة الشيخ". لماذا اختار الشاعر ابنة شيخ ليطلب منها أن تسقيه الخمرة؟ مهما كانت الظروف التاريخية التي كتبت فيها القصيدة فإنها تفقد العبارة دلالتها في بنية القصيدة الكلية. يلاحظ بدءاً أن ابنة الشيخ تقع في الحيز الذي يربط الخمرة بالآخر، فهي الساقية وهي ابنة التراث

الأخلاقي. فهي تحمل توتراً حاداً لانتسابها إلى هذين العالمين النقيضين وهي لا تشكل توسطاً بين الأنا والآخر بل انتهاكاً من جانب الأنا لقيم الآخر، فابنة الشيخ تشع بعنصر مفارقة حادة وبموقف يصل في رفضه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها. أي أنه يريد أن يحيل المواجهة الخارجية بينه وبين القيم إلى خلخلة داخلية ضمن بنية القيم ذاتها وإلى نفي الذات. وتحدث القصيدة ذلك عن طريق تحقيق انفصام بين الشيخ مجسد التراث الأخلاقي والديني والشعري وبين ذات من صلبه (ابنته) وهكذا تكثف دلالة الرفض في القصيدة في أول عبارة منها"(8).

ومن الغريب أن يربط الباحث بين (ابنة الشيخ) ومجموعة القيم الأخلاقية والدينية على هذا النحو، ليخلص إلى تحميل النص كل هذه الدلالات الرافضة للقيم والأخلاق والدين، والواقع أن الذي دعاه إلى ذلك لفظ (شيخ) الذي فهم منه ما يدل على الفضيلة والخلق والدين، والحقيقة أن كلمة شيخ في اللغة بريئة من كل هذه الدلالات ففي المعجم: الشيخ من أدرك الشيخوخة، وهي غالباً حين يبلغ الرجل الخمسين فيكون فوق الكهل ودون الهرم، والشيخ من كانت له مكانة من علم أو رئاسة. وواضح أن الكلمة لا علاقة لها بالدين أو الخلق بمقدار تعلقها بأعمار الناس، وعليه نتساءل ما معنى كل ما انتهى إليه الباحث في ضوء ملاحظة لغوية غير صحيحة؟

ومثل ذلك الاضطراب والعسف نجده في تحليله النص الثاني لأبي نواس حيث يقول:

غننا بالطلول كيف بلينا

واسقنا نعطك الثناء الثمينا

إذ وقف عند قوله (بالطلول) ليخذله منهجه البنيوي في التقاط دلالة الباء، فيقول: "تتألف جملة الطلول (ب1) من فعل أمر بصيغة الجمع يصدر عن الشاعر المتكلم الجمع موجهاً إلى ذات فردية يطلب منها الغناء. ثم من حرف جر (الباء) يصعب تحديد دلالاته بدقة. ذلك أن الباء هامشية في دورها وتشير إلى حيز ضيق في معظم استعمالاتها..."(9).

لا نستطيع أن ندرك المعنى الذي قصد إليه الباحث إذ إنه يصعب تحديد دلالة الباء في قول النواسي (بالطلول)، ثم إننا لا نفهم على وجه اليقين المراد بقوله إنها هامشية، فهل يعنى ذلك أن الحداثة النقدية المتمثلة بالبنيوية هنا ترفض كل معرفة موضوعية سابقة، لمجرد ارتباطها بالتراث؟

ما من أحد يصدق أن أبا ديب على علو كعبه في النقد قد أعجزه الرجوع إلى المؤلفات الكثيرة التي شرحت معاني الأدوات كالجنى الداني للمرادي أو حتى مغني اللبيب لابن هشام الذي يدرسه الطلاب في السنوات الجامعية الأولى.

هل هنالك من يجهل دلالة الباء هنا، ولا سيما أن نظائرها في القرآن الكريم جلية واضحة كقوله تعالى "ولقد نصركم الله ببدر" أعني اختصاصها بالدلالة على المكان هنا؟

إذن كيف يستقيم التحليل البنيوي التنويري الحداثوي برؤيوية مع أخطاء التصور الصحيح لأوضاع اللغة لا بل بديهياتها، أليس التحليل البنيوي يستهدف ترسيخ معرفة نصية ومعرفة البنى بمستوياتها اللغوية والفكرية والمعرفية، أقول ما قيمة التحليل إذا كان قد ارتكز على فهم مغلوط لأبسط قواعد اللغة؟

قد يكون من سوء طالع التراث وربما من سوء طالع شاعر عظيم كأبي نواس أن يكون مهوى لأفئدة النقاد البنيويين، لأن تجريب الأداة البنيوية على نتاجه الشعري لم يأت بنتائج مفيدة على الإطلاق، فدراسة شعره تستلزم معرفة لغوية عميقة، كما تستلزم معرفة بأحوال المعاني الشعرية، وتقليب النظر في الظواهر الفنية التي عبر عنها، لسبب وجيه أن الشاعر كان من أصحاب المعاني، وقد شهد له المتقدمون بالتفوق والبروز فقال ابن قتيبة: "كأن المعاني حبست عليه فأخذ منها حاجته، وفض الباقي على الناس"(10).

ومرة أخرى يطالعنا المؤلف بكلام مغلوط يتناول فيه هذه المرة فلسفة اللغة، فهل دلالة الفعل الماضي في اللغة العربية نهائية يقول: "وحين تتنامى صورة الخمرة في (شعر أبي نواس) لتتحول القصيدة من صيغة الفعل الماضي ذي الدلالة النهائية في حديثه كيف بلينا إلى صيغة الزمن الحاضر..."(11).

والمقصود بعبارته "الدلالة النهائية" للفعل (بلينا) انتهاء الحدث على اعتبار الماضي قد انتهى حدوثه مع انقضاء الزمن الذي جرى فيه الفعل، وهذا غير صحيح على الإطلاق، فلو قلنا: كان الرجل عالماً، فهل يعني أن علم الرجل قد انتهى مع حدوث الفعل أي في الزمن الماضي؟

الزمن الماضي في بعض أحواله يفيض في دلالته عن حال الانتهاء، ليعبر عما مضى وعما هو حاضر وعما سيكون، وهنا تكمن عبقرية اللغة العربية التي لا يعرفها إلا من تمرس في العلم وأمعن في التفكير.

أما مجالات الرؤية الناجمة عن تطبيقات أبي ديب فتنم عن جهد واضح عمد فيه إلى لي أعناق النصوص لتناسب المقولة الفكرية الجاهزة التي جعلها منطلقاً لعمله، ليقول على لسانه ما لم يقله، أو أنه انحراف به إلى ما هو محظور لغرض الإثارة، بذريعة ربط بنية النص اللغوي بالبنية الكونية الشاملة، ومن ثم الكلام على نسق معرفي تراثي إسلامي توهم أن النص يمتح منه ليبين خلاصة نظره إلى قصيدة أفحش في تحميلها

ما لا تطيق وهي قول النواسي:

غننا بالطلول كيف بلينا
واسقنا نعطك الثناء الثمينا
من سلاف كأنها كل شيء
يتمنى مخير أن يكونا
أكل الدهر ما تجسم منها
وتبقى لبابها المكنونا
فإذا ما اجتليتها فبهاء
يمنع الكف ما يبيح العيونا
ثم شجت فاستضحكت عن لآل
لو تجمعن في يد لاقتنينا
في كؤوس كأنهن نجوم
جاريات بروجها أيدينا

والفكرة المركزية التي لفتت نظر الباحث في هذه الأبيات قول النواسي في البيت الثاني "يتمنى مخير أن يكونا"، وقد استحالت تلك الفكرة في ضوء معنى البيت الأخير "في كؤوس كأنهن نجوم" كوناً سماوياً" وهو الكون النقيض لعالم التراث الثقافي والأخلاقي والديني "واستشف من ذلك حقيقةً وجدها مهمةً حيث يقول: "ومن هذه الحقيقة بالضبط تنبع ثورية الرؤيا المتكاملة التي تشكل صورة الكون الخمري الذي يخلقه (مخير)... وضمن هذا التصور شغلت مشكلة الجبر والقدر ومشكلة تشبيه الله ونفي التشبيه عنده مكانة مركزية، وجلي أن تقنية أبي نواس تقوم هنا على نقل التصورات الدينية الأساسية من سياقها الديني المقدس إلى سياق آخر وهو التصور الخمري للكون..."(12)

ومثل هذه النتيجة لا تحتاج إلى مناقشة لضعفها، فبناء نتيجة بهذه الضخامة على كلمة (مخير) التي استدعت عند أبي ديب كامل التصورات الدينية والمذهبية تقدير خاطئ، لسبب بسيط هو أن عموم الإشارات الواردة في النص، لا تؤيد هذه الدلالة، وعليه فقد حمل الباحث النص مالاً يحتمل، وهذا صنيعٌ غير مسوغ؛ لأن المعنى السياقي لا ينطوي على أدنى إشارة إلى ما ذهب إليه، ومحاولة الباحث لي أعناق النصوص لتأكيد معرفة خارجة عنها لا يسوغها المنهج البنيوي كما لا تسوغها الموضوعية على أية حال.

2- يمنى العيد (في معرفة النص):

كانت محاولة يمنى العيد في كتابها "في معرفة النص" تشكل حيزاً يتكامل مع محاولة أبي ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي)، ومع أن الباحثة أخفت مراجعها عن القارئ حين جعلت في ذيل كتابها مسرداً للأعلام العرب والأجانب، مما زين لها تجاوز نكتة التأليف العلمي الذي يفترض إثبات مسرد للكتب التي عاد إليها الباحث في مؤلفه، من

أجل ذلك لا نملك معرفةً يقينية حول ما إذا كانت يمنى العيد قد اطلعت بالفعل على كتاب أبي ديب الذي ظهرت الطبعة الأولى منه سنة 1979 ببيروت، في حين رأى كتابها النور مطبوعاً سنة 1983م ببيروت أيضاً.

وما يشي أن الكتابين يمثلان حلقتين في سلسلة واحدة كما سنرى بعد حين، أن الباحثة العيد اتبعت النهج نفسه الذي انتهجه أبو ديب مع اختلاف في التوصيف النظري، واتفاق تام في الزعم والادعاء حول الريادة وامتلاك الرؤية والحماسة الواضحة لتطبيق البنيوية على النصوص العربية دون أدنى اعتبار لخصوصية تلك النصوص، كما برزت على أنها صاحبة منهج مستقل في ممارسته وتجاربه، مع الاعتراف بتبعيته إلى علماء اللغة الغربيين أمثال دوسوسير.

إن الممارسة النقدية عند يمنى العيد تصب في النتيجة نفسها التي أرادها أبو ديب في تطبيقاته عامة، لأنها ضرب من النشاط الذي يجوز محدودية نصوص الأدب إلى مضمار الثقافة والمجتمع والفكر، وقد أشارت إلى ذلك صراحةً بقولها: "ممارسة النقد الأدبي نشاط فكري يشتغل على الأدب كموضوع له، النشاط الفكري، أي نشاط فكري، لا يبدأ من صفر. لا بدايات، بالمعنى المطلق، في التاريخ الحضاري للإنسان. ومن ثم فالنشاط الفكري هو سلسلة في حقل نشاطه بخاصة، وفي حقل النشاط الثقافي والاجتماعي بعامة..."(13).

وهي بذلك تشي أن ممارسة النقد الأدبي على الوجه البنيوي ما هي إلا محاولة لإنتاج موضوع نقدي حين يعز على النقد أن ينتج موضوعه، وبغض النظر عن الأسلوب اللغوي المفكك في كتابها عامة، إلا أن مقدمتها التي بلغت ست عشرة صفحة لا يفهم منها سوى أنها تريد أن تبتكر لغةً نقدية سمتها ممارسة، وتبتكر موضوعاً للنقد ضمن شروط الثقافة والفكر، ومن ثم تريد إعادة إنتاج المفاهيم لتؤسس حقلاً للدراسة البنيوية يردف جهود نقاد آخرين، وهذا ما أشارت إليه في نهاية مقدمتها: "وليكن لي من محاولتي هذه قناعتي بأنها محاولة نأمل أن تردف ما قدمه نقاد آخرون في ميدان نقدنا الحديث"(14).

تكلمت يمنى العيد في القسم النظري من كتابها على التحول من الواقعية إلى البنيوية في النقد العالمي، ومن ثم عبرت عن فهمها للتقيدات البنيوية التي كشفت من خلال ممارستها النقدية في القسم الآخر من الكتاب، أنها تريد تجريب أدواتها على النصوص الحديثة والتراثية، وقد ألحت على غرار أبي ديب على علاقات بنيوية معينة أجملتها في عدة مفاهيم مثل مفهوم النسق ومفهوم التزامن ومفهوم التعاقب ومفهوم الطابع اللاواعي للظواهر. والمهم في كلامها

النظري ما كان قد اتصل بالمنهج البنيوي في مقاربة موضوعه، وقد قام ذلك المنهج لديها على منطلقين اثنين: الأول: تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث على أنه بنية، والآخر: تحليل البنية وكشف عناصرها الرموز والصور والموسيقى في نسيج العلاقات اللغوية أي في أنساقها، لكشف ملابسات بنيتها من الداخل والخارج. وأما الهدف الذي يرمي إليه تحليلها فقد أجملته في قولها: "نعيش في بلداننا العربية ظرفاً تاريخياً صعباً. ظرفاً تسقط فيه باستمرار ملامح جمالٍ، لا يمكننا أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل مساراً لنقدنا. قد يكون لهذا النقد التحليلي البنيوي حضور. هذا أمر لا يستطيع أحد منعه، غير أن وجود مثل هذا النقد أو عدم وجوده لا يعفينا أو لا يعفي النقد، وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي، من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص وخارجه، أو قادر على النظر إلى هذا الخارج إلى هذا الكل داخل النص ذاته"(15).

إن فحوى ما تريد قوله الباحثة هنا أن الظروف الصعبة التي نعيشها تستوجب تطبيق المنهج البنيوي على النصوص العربية لاستعادة جمال مهدور من نصوص أدبنا وحياتنا، ومن شأن البنيوية أن تجعل ظروفنا الصعبة أكثر جمالاً، وهذا تصور غريب لأن صعوبة الظرف التاريخي لا تتغير باستعادة جمال النصوص، هذا إن كانت الصعوبة التي أشارت إليها الباحثة لا تتصل إلا بالمقدار المهدور من جمال نصوص الأدب، غير أن إلحاحها على تأكيد علاقة الخارج بالداخل في تحليل النصوص ترمي فيما يبدو إلى أبعد من تحقيق غايات جمالية، وإن كان كلامها المثبت لا يبوح بمثل هذه الغاية صراحة، لأن الجدل بين ما هو خارج وما هو داخل يطول الأنساق الثقافية والفكرية التي ينتج النص في ضوئها. والسؤال المهم هنا: هل البنيوية قادرة على خلق اعتياد لغوي وأدبي يمكن من إنهاء حال التخلف الاجتماعي والفكري العربي في العصر الحديث، هذا ما لم تقله الباحثة صراحة، ربما كانت اللغة عصية عليها في هذا الموضع، من أجل ذلك عادت إلى القول مرة ثانية: "نحن في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، ولا يهمله في جسده الذي هو اللغة والذي في ما هو يشتغل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلامس أسراره، ويراه في الوقت نفسه، في المجال الذي ينهض فيه على الجهر بجمال جسد ويشرع لنا نوافذ نطل منها على زمن نسعى ويسعى التاريخ إليه"(16).

لقد وثقت الباحثة بالبنيوية أكثر مما ينبغي، فصورت الحاجة إلى النقد البنيوي في

المجتمع العربي كحاجته إلى الماء والطعام، والمغالطة في هذا الزعم تتمثل في إخراج البنيوية من سياقها المنهجي التحليلي إلى سياق الحياة بكل صعوباتها ومشاكلها، والذي سوغ للباحثة كل ذلك أنها فهمت من الجدلية بين خارج النص وداخله أنها العلاقة ذاتها بين تفسير النص وحركة الحياة، وعدت صور الفن شريحة تبدو من خلالها كل معوقات التطور الاجتماعي والاقتصادي والفكري، وهذا خطأ جسيم أسهم في تفريغ الممارسة البنيوية من محتواها ومن ثم تجاوزها لأنها تخلت عن دورها الحيوي في تقديم توصيف للظاهرة الأدبية ودراستها للفهم قبل الانشغال بمعاينة الأوضاع الاجتماعية والفكرية.

إن الملابسات التاريخية والاجتماعية المحيطة بالنص الأدبي هي في الأصل خارج التحديد البنيوي، الذي ينطلق أساساً من البنى اللغوية للنصوص، ثم يربط ما شاء له أن يربط بين البنى النصية اللغوية وعوالقها الاجتماعية والتاريخية وغيرها، لأن تلك العوالق تبقى خارج البنية النصية وإن فرضت نظامها على نظام النص، وهذا هو المقصود من جدلية الداخل والخارج في موضوع الدراسات البنيوية، وقد قلبت الباحثة المسألة فيما يبدو لنا لتعاين من خلال البنى النصية الأوضاع الاجتماعية المحيطة بالنص لغرض الإثارة، فبدت في معالجتها لا تهتم إلا بتشخيص تلك الأوضاع، أو الهروب عن النص لإقناع القارئ أن معوقات التطوير في البنى الاجتماعية والفكرية تحول دون التقيد بحدود البنى اللغوية ومن ثم تجاوزت ما تنطوي عليه النصوص من ظواهر فنية خلاقة يمكن أن تثري إحساس القارئ بالجمال والمتعة والفائدة.

إن الوظيفة الاجتماعية ليست وظيفة نوعية للأدب على أية حال، والتغيير الاجتماعي ليس الهدف الأسمى للفن، لأن له وظيفةً جمالية خلاقة تعمق وعي القارئ بالمشكلات التي يواجهها، والباحثة فيما يبدو لنا حين تكلمت على صلة الواقعية بالبنيوية كانت تجوز التوصيف التاريخي للمسألة، لهذا عدت الفن وسيلة تحريض وتغيير، ومن ثم ركزت على وظيفته الاجتماعية، فظلت إشاراتها إلى الوظيفة الجمالية خارج حدود الاهتمام، من أجل ذلك كانت نتائجها في الممارسة التطبيقية ضئيلة قياساً بالأهداف الكبيرة التي رسمتها في كلامها النظري، فظهرت في القراءة التي قدمتها لرسالة عمر بن الخطاب رضي الله عنه عاجزة عن الإحاطة بجمالها من الناحيتين اللغوية والفنية.

إن العنوان الذي صنعته الباحثة لتقدم من خلاله تحليلاً بنيوياً لرسالة عمر بن الخطاب لأبي موسى الأشعري "مستويات البنية والوظيفة الدلالية" أسهم بانكفاء البنى

النصية على ذاتها وانغلاقها، ومن ثم تشريد دلالاتها، أكثر من انفتاحها على القارئ، ونحن عملياً حين نقرأ النص بمادته الأدبية الأولية كما عبر عنه المنشئ نشعر بالمتعة وندرك موضع الموعظة فيه، في حين نشعر بالضياع والاغتراب حين نقرأه من خلال تجزئة البني التي يتكون منها، لأن الباحثة لم ترم من خلال تجزئة النص إلى وحدات إلى تبيان العلاقات الموضوعية بينها، معتمدة على معرفة بأحوال اللغة، أو أنها توضح العلاقات بين أجزاء النص من خلال القرائن الدالة، بل مزقت النص وحددت مجالاته الدلالية طبقاً للتقييدات المنهجية البنيوية، وهذا ما جعل البنى غير مترابطة منطقياً وهي تريد الكلام على روابط بنائية موضوعية.

إن رسالة عمر بن الخطاب بصورتها المعزولة عن تحليل يمنى العيد تبدو للقارئ أيسر فهماً، من تلك الصورة المشوهة التي أظهرها تحليل الباحثة، ولاستعادة ما هدر منها نذكرها، ثم نذكر بعض ملاحظات الناقدة لنبين المفارقة أو ربما العسف الذي لحق بالنص من خلال القراءة البنيوية.

يقول عمر رضي الله عنه في رسالته:

بسم الله الرحمن الرحيم

أما بعدُ فإنّ القضاء فريضة محكمة، وسنة متبعة، فافهم إن أدلي إليك، فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفاذ له، آس بين الناس في مجلسك ووجهك حتى لا يطمع شريف في حيفك أو يخاف ضعيف من جورك، البينة على من ادعى واليمين على من أنكر، والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً حرّم حلالاً أو أحل حراماً، ولا يمنعك قضاء قضيته بالأمس فراجعت فيه نفسك وهديت فيه لرشدك أن ترجع عنه، فإنّ مراجعة الحق خير من التمادي في الباطل، الفهم الفم عندما يتلجلج في صدرك مما لم يبلغك في كتاب الله ولا في سنة النبي صلى الله عليه وسلم، اعرف الأمثال والأشباه، وقس الأمور عند ذلك بنظائرها، ثم اعتمد أحبها إلى الله وأشبهها بالحق في ما ترى".

والسؤال المهم الذي يواجه الناقد هنا: ما المشكلة التي تحتاج إلى حل في هذا النص، وما القيمة الفنية أو اللغوية أو الفكرة التي تحتاج إلى بيان؟ هل التحليل غاية في نفسه أم له غاية يسعى إلى تحقيقها؟ ما مجريات التحليل أو ما هي الغاية من تفكيك النص إلى وحدات أو عبارات أو مفردات أو محاور؟ هل يستهدف تحليل البنى النصية كشف العلاقات الضمنية بين وحدات النص بغية فهمه وإدراك العلاقات الداخلية، ومن ثم ربطها بما هو خارج ليكون كما قالت الباحثة ممارسة نقدية منتجة؟ وأخيراً ماذا فعلت الناقدة من خلال تجزئة النص إلى قولين كبيرين وقسمت كل قول إلى خمس وحدات

أو عبارات لغوية؟

لقد زعمت الباحثة أن الرسالة من الجهة الخارجية تمثل قولاً واحداً، غير أن إمعان النظر يدل على أنها تتكون من نسقين من الأقوال: القول الأول: يتكون من خمس وحدات تركيبية هي:

1. فإن القضاء فريضة محكمة...
2. فإنه لا ينفع تكلم بغير حق.
3. البينة على من ادعى واليمين على من أنكر.
4. الصلح جائز بين المسلمين...
5. فإن مراجعة الحق..

والقول الثاني يتألف من خمس وحدات أيضاً هي:

1. فافهم إن أدلي إليك.
2. آس بين الناس...
3. ولا يمنعك قضاء...
4. الفهم الفهم...
5. اعرف الأمثال...

ثم تحدثت عن خصائص هذه الوحدات، وكان الواجب أن تتحدث عن العلاقات اللغوية، والبنى الفكرية، والمحاور التي يقوم عليها النص، لتكشف ما هو مستور ويحتاج إلى بيان وتحليل، وأما وقوفها عند الصيغ اللغوية من جهة التعريف والتنكير والإضافة فكانت بلا هدف يمكن أن يفضي إلى معرفة بالبنى النصية التي حددتها، وكذا الرسوم بلا مسوغ لأنها لم تضف للقارئ معرفة تذكر بما ينطوي عليه النص من ظواهر قوة على صعيد اللغة وعلى صعيد الأفكار.

إن القارئ لا يدرك معنى إضافياً في صنيع الباحثة يفيض عن قراءة النص مجرداً من التحليل، لأن الجهد النقدي المبذول لا يتجاوز تقسيم النص إلى عبارات، ومن ثم تحويل بعض دلالاته إلى رسوم وأشكال عاجزة عن إضاءة مغزاه، والعمل برمته لا يستند إلى معرفة لغوية صحيحة، ولا إلى فهم صحيح لبنية التركيب العربي بصورة الفنية، فهي مثلاً لم توضح أية ظاهرة أسلوبية في النص يمكن أن تزيد رصيد القارئ لمعرفة النص، فظلت الظواهر التي تحتاج إلى توضيح خارج إطار التحليل كظاهرة التكرار والالتفات والتضاد وغيرها مما يشكل محاور أساسية في التحليل اللغوي البنيوي، وقد اقتصرت على الجوانب الدلالية التي يصعب تحديدها، وأما النتيجة التي خلصت إليها فلا تحوج إلى طول نظر؛ لأن القراءة السريعة للنص يمكن أن ينجم عنها فهم أعمق بكثير مما فهمت منه القراءة البنيوية أو الممارسة النقدية التي قامت بها الباحثة وفحواها: "يضيء هذا النص روحية عمر بن الخطاب رضي الله عنه وفكره. يضيء تفكيره خليفة يحكم بالكتاب والسنة، ويجتهد ليرعى أمور المسلمين، ويسير بهم إلى الأمام"(16).

إن القارئ العادي يعرف عن عمر رضي الله أكثر بكثير من هذه المعلومة التي قدمتها الباحثة من خلال تحليلها البنيوي، وعليه ما هي الخاصة التي تميز النص؟ وما المعلومة التي يختزنها؟ هل النص يحيل على روحانية عمر رضي الله عنه فعلاً؟ وهل من أهداف البنيوية تحويل النص إلى علامة لمعرفة روحانية المنشئ؟ نحن نعرف أن البنيوية تقطع الصلة بين النص وصاحبه، بمعنى أنها تدرسه على أنه بنية مستقلة عن منشئه، فما معنى أن يكون وسيلة لمعرفة روحانية القائل، ألم يعلن رولان بارت موت المؤلف، بمعنى أنه قطع الصلة بين النص ومؤلفه، فكيف تحولت البنيوية العربية بطريق التطبيق إلى وثيقة تصور روحانية أصحاب النصوص؟

3. **عبد الله الغذامي** (الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ـ مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية):

لم يكن عبد الله الغذامي في هذا الكتاب الذي اشتهر به، ولا في كتبه الأخرى، ناقداً اعتيادياً لا في العنوانات ولا في الطرح النقدي، إذ هو في عنوانات كتبه كلها مختلف يتوخى الاستعراض والإدهاش والصدمة، ففي كتابه الآنف يحمل عنوان كتابه من العبارات المتلاحقة ما يصل به إلى حد الإشباع أو الانتفاخ، فأوجد في عنوان واحد خطيئةً وتكفيراً وبنيوية وتشريحية ونموذجاً تطبيقياً ومقدمة نظرية، إنه يريد باختصار تقديم مشروع نقدي متكامل لا ينقصه شيء، وهذا الفيض لا ينم كما يبدو لقارئ الكتاب إلا عن نهم معرفي ومسؤولية تفضي إلى معالجة الخلل الفكري الناجم عن قصور العقل العربي الذي لم يعد قادراً على الإنتاج، فقام عبد الله الغذامي بما يمتلك من أدوات منهجية وركام معرفي يشي بالشمول والتنوع ليسد الخلل الناجم عن الممارسات النقدية العربية القاصرة، لذا فقد برز في مؤلفه منظراً وتطبيقياً يعرض نموذجاً يدافع عنه ويراهن على صحته في كل كلمة يقولها، وهذه طريقة لم يألفها القارئ لا بل لم يألفها النقد على مختلف فواصل تاريخه.

وإذا ما انتهى بنا الأمر إلى الكتاب ندرك أن الغذامي مجتهد لديه عقل منظم، يعرف خطوات المنهج، ويعرف من أين يبدأ وإلى أين ينتهي، وكيف يختار رؤوس القضايا، وهو خبير باستفزاز القارئ وصدمه بمقولات غير مألوفة، ويمتلك أسلوباً مؤثراً وخطاباً هو أميل إلى الفصاحة، ويشي بأنه مطلع على النقدين العربي والأوروبي على حد سواء، صاحب رؤية ومنهج ومصطلح، وما من ناقد توافرت له كل هذه الوسائل إلا برز وحلق، غير أن الغذامي الناقد المنظر أبرع منه الناقد التطبيقي، والسبب في ذلك دفاعه البالغ فيه عن نموذجه المختار يقول:

"إن ما أفعله في تفسيري لأدب شحاته على أساس نموذج الخطيئة والتكفير إن هو إلا عمل نقدي صحيح كل الصحة وأكبر براهيني وأوثقها كون النموذج نابعاً من أعماق النصوص ومن قلبها، وكل ما كتبه شحاته لا يعدو أن يكون إشارة إلى النموذج، وكل أملي هو أن يلمس القارئ هذا ويراه مثلما رأيته"(18).

ومقولة الغذامي هذه فيها تحفيز وتنشيط لعقل القارئ أيسرها أن عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً حتى يرى ما رآه الغذامي في النموذج لتكتمل له أسباب المعرفة لا بل أسباب السعادة أقصد سعادة وعي النموذج نفسه، كما فيها استفزاز أيضاً من الجهة التي تشير إلى الصحة كلها وإلى البراهين المؤكدة الموثقة، فهذا الكلام ليس له أدنى وزن في لغة النقد؛ لأن النقد لا بل الظاهرة الأدبية عامة لا يناسبها الزعم ولا تنتفع بالحماسة المفرطة في التأكيد لأن النتيجة النقدية خلافية ومتباينة ومترجحة بين الصحة والخطأ، وكذا الظاهرة الأدبية لا يمكن أن تحكم بالقطع وإنما تحتمل الخلاف وتباين وجهات النظر، فما معنى الصحة المطلقة في هذا الموضوع إذن.

الغذامي مع اجتهاده البالغ يراهن على صحة أقواله، ويلتمس لها البراهين والأدلة قبل أن يتكلم كلمة واحدة في الفصل التطبيقي الذي عقده لتحليل أدب حمزة شحاته، وهذه ثقة زائدة لا يتوقعها القارئ، لأن الأصل في التحليل أن يعرض المرء ما يعرضه ثم ينتظر من يوافقه أو يخالفه أو يتم عمله وهذا ما تقتضيه موضوعية البحث. أما التأكيد والبرهان والزعم فهذا ما لم يسوغ لناقد مبتدئ فكيف استقام لناقد خبير كالغذامي؟

أما النموذج الذي قدمه في الفصل الثاني من كتابه فقد تحلى بمشكلة بحثية، سماها الباحث "إشكالية نقدية أخلاقية" حصرها بمسألتين: المسألة الفنية بعوالقها المختلفة بدءاً بتقرير حقيقة النص وقضية انفتاحه وانغلاقه ودلالاته الضمنية والصريحة وعلاقاته الداخلية والخارجية وما سماه بالمعنى الانعكاسي والانتظامي والموضوعي وغير ذلك، والثانية المسألة النفسية بأبعادها المختلفة مثل اللاشعور الجمعي وجماعية اللغة وحالة النحن.

وكان هذا التقديم موفق إلى حد كبير لأن الغذامي قد قدم بالفعل مشكلة نصية، أو مشكلة تحليلية واقعية على تماس بالعمل النقدي، متجنباً الطروحات العامة والأفكار الفضفاضة التي ابتدأ بها كل من أبي ديب ويمنى العيد عملهما في الكتابين المذكورين آنفاً. وربما كانت هذه الزاوية المناسبة للنظر إلى النص الأدبي قد دعته إلى الزعم السابق أن تحليله صحيح كل الصحة، فهو بالفعل قد حدد المسافة الصحيحة بينه وبين النص المختار وذلك بتحديد المشكلة البحثية ومن

ثم صب كامل الجهد لحلها. ومع ذلك فهنالك جملة من المآخذ على تعبيره فليس هنالك نقد صحيح كل الصحة على أية حال.

لقد طرح الغذامي، وربما كان الناقد الوحيد في حدود اطلاعي، حكماً نقداً شاملاً يتناول جملة من نصوص مختلفة لحمزة شحاته، تبين من خلالها محوراً متضاداً تمثل بثنائية الخطيئة أو طريق المنفى والتكفير أو العودة إلى الفردوس،وقد قام ذلك المحور في أدب شحاته عامة على ستة عناصر: (آدم - حواء - الفردوس - الأرض - التفاحة - إبليس)، وجملة هذه العناصر متصلة بنسق الوجود وما وراء الوجود أكدها في عدد من النصوص الشعرية والنثرية، ووراء هذا العمل يكمن مغزى مهم فحواه أن الغذامي على غير العادة يريد أن يخرج حكماً نقدياً شاملاً، متجنباً الطريقة النقدية المألوفة التي تقيم أحكامها على أبيات أو قصيدة أو عدد قليل من النصوص، وهذه من إيجابيات صنيعه مهما كانت هوة الخلاف واسعة بيننا وبينه.

إن الخلاف النقدي يكمن في النموذج المختار الذي زعم الغذامي أنه بنية مفتوحة تستمد دلالاتها من نصوص مختلفة تمثل في مجملها تجربة أدبية متكاملة يشدها نموذج واحد غير منكسر، تابع الناقد ظلاله منتقلاً من نص إلى نص ومن جملة إلى جملة ومن فاصلة في حياة الأديب إلى فاصلة أخرى، وحصيلة العمل الذي قام به من شأنه أن يشتت النص ويفرق بناه ويوزعها على عدد لا ينحصر من النماذج المختارة، لأن الهدف الذي يرمي إليه في الحقيقة يتناول دراسة ظاهرة ولا يتناول بنية لغوية كما جرت العادة في دراسة النصوص بنيوياً أو تفكيكياً، وهنا طرح الغذامي مفهوم تفسير الشعر بالشعر ليتخلص من التقييدات البنيوية الموضوعية التي تهتم بدراسة نظام النص. والغذامي في الواقع يعي تماماً مشكلات التطبيق البنيوي التي أكدت بطريقة أو بأخرى انغلاق النصوص، إلا أن مجرد الزعم بربط بنية النص ببنى أوسع ثقافية أو اجتماعية أو فكرية تلفيق لم يسهم في تقدم المباحث النقدية البنيوية عامة، والدليل على ذلك أن الحداثة النقدية البنيوية اليوم باتت جزءاً من التاريخ النقدي، أي أن النقد العالمي قد تحول عنها، والغذامى نفسه قد اعترف بذلك حين تحول إلى التشريحية في الكتاب الذي نتكلم عليه، إذ عقد الفصل الرابع منه لتشريح نص شعري لحمزة شحاته، بدا من خلاله أكثر انسجاماً مع تقييدات المنهج؛ لأنه أمعن النظر في عنوان القصيدة وفي كونها الشعري ومداراتها التجاوزية وأثرها وغير ذلك مما يشي بأنه تحرك في قلب النص وعالج مسائل جوهريةً في بنيته.

والمسألة الأخرى التي أكدها الغذامي في دراسة النموذج الأدبي عند شحاته أنه مد يده إلى النفسانية فاهتم بالجانب النفسي في

الأدب بجانب الجانب الفني وقد استأنس بمقولات يونج في اللاوعي الجمي وبعلم نفس اللغة، وهذا الجانب أكده جاك لا كان الذي تكلم على البنيوية النفسية. ومن هنا نفهم تخفف الغذامي من الأشكال والرسوم البيانية التي أثقلت تحليل أبي ديب، ملتفتاً إلى النواحي الأسلوبية ومعاينة الظواهر طبقاً لمنطق اللغة، وهذا ما ميز محاولته التطبيقية عن غيرها.

ونافلة القول: لم يكن الغذامي حريصاً على التمسك بتقييدات البنيوية في تطبيقاته النقدية، مع أنه حريص على الاستفادة من منجزات النقد في الغرب، وجملة العمل الذي قدمه يشي باعتماده على المقاربة النقدية، ولم يفسد عمله شيء مثلما أفسدته الثقة المبالغ فيها في النتائج التي انتهى إليها، غير أن الحقيقة الواضحة في هذا الصنيع أن النصوص التي كانت مجالاً لتطبيقاته لم يلحقها ضرر كبير من جراء التطبيق المنهجي النقدي، والسبب في ذلك محاولته إدراك ما تنطوي عليه النصوص العربية من خصائص فريدة وعلامات فارقة، وهذا ما أشار إليه في قوله: "ومن خلال قراءاتي لأدب حمزة شحاتة وتكرار القراءة مرة بعد مرة تمكنت من عقد الألفة بيني وبين نصوص هذا الأدب شعراً ونثراً وحكمة ورسائل، وبدأ خيط رفيع يتفتق من جوانبه ضوء باهت في البداية، يتحرك نحو مفهوم كلي لمجمل هذا العمل. بادرت بالإمساك بأطراف هذا الحبل وشددت نفسي إليه وتركته يقودني إلى عالمه"(19).

4. فهد عكام (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً):

لقد أفاد د. عكام من محاولة الغذامي في الانفتاح على مناهج غير بنيوية في تطبيقاته التحليلية للنصوص الأدبية، فإذا كان الغذامي قد جمع بين البنيوية والنفسانية والتفكيك في منهجه الذي طبقه على أدب حمزة شحاته، فإن د. عكام قد نزع إلى ما سماه بالمنهج التكاملي التأويلي، والواقع أن ذكر المنهج التكاملي يستدعي ذكر د. شكري فيصل الذي كان من السباقين إليه في الدراسات النقدية المحدثة في كتابه "مناهج الدراسة الأدبية كما يستدعي د. شوقي شيف و د.نعيم اليافي اللذين تحدثا في مناسبات عدة عن جدوى تطبيق ذلك المنهج على النصوص الأدبية، إلا أن د. عكام أراد أن يخرج عن الإطار التكاملي المعروف في هذا الباب فأدخل كلمة تأويل على منهجه، فقال في فاتحة كتابه المسمى (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً): "هذه صفحات في النقد التطبيقي تدخل في إطار منهج كنت قد بشرت به منذ أوائل الثمانينات بعنوان نحو تأويل تكاملي للنص الشعري، وهو منهج يستلهم مبادئ النقد الجديد والعلوم الإنسانية آخذاً من كل منها بخط متفادياً المزالق التي وقع فيها أشياعها"(20).

والفضيلة التي تستوجب الإشارة في

مقولة د. عكام هنا تتمثل بتفاديه المزالق التي وقع فيها الكثيرون ممن طبق المنهج التكاملي المقتبس من جملة مناهج معروفة على نطاق العلوم الإنسانية كالنفسية والاجتماعية والبنيوية الشكلية والتكوينية، غير أنه في الواقع كان يميل إلى البنيوية بصورة واضحة سواء أكان ذلك في التنظير أم في التطبيق كما سنرى، ففي معرض كلامه على صلة منهجه التأويلي التكاملي بالبنيوية قال: "على الصعيد البنيوي ينظر إلى النص على أنه خطاب خاص يمتلك في ذاته خصائص تجعله شعرياً، والتحليل يقصد إلى البحث عن هذه الشعرية التي تحقق للنص فرادته أي خصوصيته، وينظر إلى الأسلوب على أنه إبراز يفرض على انتباه المتلقي عناصر السلسلة اللفظية التي لها دلالاتها ومميزاتها، ولا يمكن للمتلقي إغفالها دون أن يشوه النص..."(21).

ونحن في الواقع نتفهم لماذا يوافق د. عكام البنيويين في ناحية، ثم يخالفهم في ناحية أخرى، فهو من جهة التعامل مع النصوص بوصفها أنظمة لغوية، لها أنساقها الخاصة وعلاقاتها المحددة بنيوي كسائر البنيويين، وهو في إصراره على تبيان ما يتفرد به كل نص غير بنيوي، مع أنه يتوسل بالشعرية كما قال ليحدد خصوصية كل نص، وهو وإن حاول ألا يشمل في كلامه على فرائد النص نظامه اللغوي، في محاولة لإيهام المتلقي أن العلامات الفارقة والخصائص الفريدة التي تبين ما ينطوي عليه كل نص من قوة وصلابة تثير المتلقي، هي غير نظام النص اللغوي، من أجل ذلك حين أعلن مخالفته للبنيويين في قوله: "ولكننا خلافاً للبنيويين نعالج هذا الانحراف ومن هذه العناصر تلك التي تمثل انحرافاً في أسلوب النص لا بالقياس إلى اللسان المشترك في زمنه، ولا بالقياس إلى النثر العلمي وتعارضه معه، بل بالقياس إلى القاعدة الطاغية في النص نفسه"(22). شعر بوجود هوة سحيقة بين كونه بنيوياً غير مخلص لتقييداتها المنهجية، وكونه تكاملياً يريد أن يحدد فرائد النص من الناحية الأسلوبية دون مراعاة مسألة القياس المعروفة، فهو كما أشار لا يريد قياس انحرافات النصوص بالقاعدة اللغوية أو البلاغية، وإنما يقيسها بنظام النص نفسه، وهذا تعبير واضح عن حيرة كأن يريد أن يكون بنيوياً وفي الوقت نفسه يريد أن يعطي لنفسه حرية للخروج على البنيوية، ولا سيما حين تدعوه الحاجة لبيان سمات النص الأسلوبية التي لا تظهر إلا بدراسة مقدار الانحراف. والمشكلة التي تنجم عن هذه الممارسة أن الباحث لا يريد أن يقيم وزناً للقاعدة أو اللسان المشترك في زمن محدد على حد تعبيره. وهذه الإشكالية في الواقع كانت وراء العسف الذي لحق بجملة النصوص الشعرية الأندلسية التي أخضعها

للتحليل كما سنرى.

درس د. عكام في كتابه الآنف عشرة نصوص شعرية خمسة انطوت على موضوع الحب وخمسة على موضوع الطبيعة لشعراء مختلفين من شعراء الأندلس، وكان له رسم متكرر في دراسة هذه النصوص، كأن يبدأ بعرض النص ثم يشرح في الحاشية بعض المفردات، وبعد ذلك يحدد هوية النص دلالياً بمعنى أنه يستخرج الأفكار الجزئية في كل بيت من أبيات النص المدروس، ثم ينتقل لتبيان خصائص المعنى، ويتكلم على تركيب النص فيقف عند بعض العبارات أو الأساليب الفنية واللغوية كالتشبيه والاستعارة أو الصورة عامة، ويعمد في كلامه على الصور إلى الرسوم والتوضيحات البيانية بغية شرح العلاقات الناظمة بين صور النص، ثم يختم تحليله ببيان ما يتفرد به النص من خلال الصورة دائماً.

والقارئ يجد نفسه من خلال قراءة النماذج الشعرية المختارة أمام سؤال واحد مهم فحواه: إذا كان الناقد كما قال في مقدمته يريد أن يتحلل من التقييدات البنيوية ويعطي لنفسه حرية واسعة لكي يتأول النص، أو يتكلم على جوانبه النفسية، أو عوالقه الاجتماعية، لإظهار تفرده، وهذا هدف سام، فلماذا عمد إلى إخضاع النصوص المدروسة إلى رسم منهجي وخطوات لا يخرج عنها لتكون النتيجة التي يخلص إليها في كل نص شبه محددة، كأن تكون الصورة الفنية هي العلامة الفارقة لكل نص مدروس؟

هل يعني ذلك أن الصورة الفنية هي بالفعل محور التفرد في كل نص؟ ألا يمكن أن يتفرد نص ما بغير تصاويره الفنية؟

إذا كانت النتيجة التي خلص إليها الباحث قد تمثلت بتفرد كل نص أدبي بصوره، هل يعني أن الباحث قد اختار النصوص المدروسة بناء على توهج تصاويرها الفنية؟ وبعد هل المنهج الذي طبقه على هذه النصوص لا يصلح إلا للشعر الذي انطوى على صور بديعة؟

إن د. عكام إذن كالغذامي لا يدرس نصوصه دراسة لغوية، وإنما يدرس ظواهر فنية حدد موضوعاتها مسبقاً، كما أنه حدد نتائجه قبل بلوغها، وعليه هل كان هذا المنهج الذي سمى نفسه بنيوياً تارة، وتحلل من هذه التسمية تارة أخرى مخلصاً لدراسة النصوص العربية الموروثة، أم كان أداة لقهر النصوص وإخضاعها عنوة لأفكار جاهزة صممها كل باحث قبل أن يلج في الدراسة الموضوعية؟

وخلاصة القول: هذه المحاولات الأربع التي عرضناها متسلسلة بحسب ظهورها تمثلت بكتاب كمال أبي ديب (جدلية الخفاء والتجلي) الذي ظهرت الطبعة الأولى منه في بيروت سنة 1979م، وكتاب يمنى العيد (في

معرفة النص) الذي ظهر لأول مرة في بيروت سنة 1983م وكتاب عبد الله الغذامي (الخطيئة والتكفير) المطبوع بجدة 1985م، وكتاب فهد عكام (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً) المطبوع بدمشق سنة 1995م، لم تمض وفق وتيرة واحدة في التطبيق البنيوي، فإذا كان كمال أبو ديب ويمنى العيد قد تمسكا بالنهج البنيوي في مدارس النصوص إلا أن عبد الله الغذامي وفهد عكام تحللا بعض الشيء من قيود البنيوية، فنزعا إلى شيء من التكامل في التطبيق كما رأينا، والسبب في ذلك التحلل أن البنيوية واجهت انتقادات عنيفة في النقد الغربي، وكان المؤشر على ذلك التحول عن الحداثة إلى ما يعرف بما بعد الحداثة، وقد انتقل صدى ذلك التحول إلى النقد العربي بطريق الغذامي وعكام وغيرهما.

الواقع أن الانتقادات التي وجهت إلى البنيوية لا تعني أنها معدومة القيمة، ذلك أنها من المناهج التي قدمت أفكاراً مهمة للنقد الأدبي، غير أنها في الوقت ذاته أهملت جوانب أخرى مهمة في دراسة النصوص الأدبية، وقد تمخضت عنها مشكلات عدة لم تعالجها إلى الآن، ويمكن إجمال تلك المشكلات بما يأتي(23):

1. يذهب بعض النقاد إلى أن البنيوية انتهت، وقد تجاوزها العالم إلى ما بعد البنيوية أو التفكيكية. بدليل أن أهم أعلامها أمثال رولان بارت ودريدا وغيرهما قد تخلوا عن كثير من أفكارها، فرولان بارت رفض مفهوم علمية البنيوية، أما دريدا فقد وصمها بالاختزالية والتجريد والثبات الشكلاني، ووقوعها تحت تأثير التزامن الآني.

2. إن تركيز البنيوية على أهمية البنية ونظامها المتكامل دفع بعض النقاد أن يوجدوها حيث لا توجد، فكان من الضروري التمييز بين الميل نحو النظام والانتظام، وبين الفشل والقصور دون تحقيقه، وقد سادت نزعة عند كثير من البنيويين حين عالجوا بعض الأعمال على أنها بنية مغلقة أو أنظمة نهائية ليتمكنوا من معالجتها بصورة منظمة، فوقعوا في المغالطة الشكلية التي تهمل المعنى والمحتوى وترفض حضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي.

3. إن البنيوية ليست علماً، وإنما شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومات وبيانات وجداول متشابكة لا تضيف إلينا شيئاً جديداً.

4. البنيوية تتجاهل التاريخ، فهي وإن كانت فاعلة في توصيفها لما هو ثابت إلا أنها فشلت في معالجة الظاهرة الزمانية.

5. لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد لأنها تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن القارئ.

6. إن البنيوية في إهمالها المعنى تناهض النظرية التأويلية، وتسقط من اعتبارها الظروف المحيطة بالنص، وتتجاهل العلاقة بين النص وصاحبه، كما تتجاوز العلاقة بين القارئ والنص مكتفية بتحلل الأنساق
اللغوية(24).

والحق أنه ليس هنالك ضرر يلحق بالنقد والأدب العربي من جراء تطبيق المنهج البنيوي، غير أن حالة الانبهار بما تفرزه حركة الفكر الغربي، والحماسة في تطبيق ما ينجم عنها من مناهج دون مراجعة وتدقيق ونقد بصورة دائمة، هو ما يعزز حالة التبعية وفقدان الأصالة والتغريب والجمود الفكري والتخلف في المجالات كافة.

وبناء على ذلك نستطيع أن نفهم الأسباب التي دفعت د. الغذامي ود. عكام إلى التحلل جزئياً من البنيوية، لأنهما في الواقع أرادا أن يستدركا ما نجم عن التطبيقات البنيوية السابقة من خلل لحق بالمعالجة النقدية للنصوص الأدبية، إلا أن التكامل أو التأويل أو حتى التفكيك لم يستطع أن يقدم حلاً جذرياً لمشكلات التحليل للأسف؛ لأن النص العربي يحوج إلى أداة منهجية توافق طبيعته ليستجيب لها، وعليه فإن كانت الحاجة ملحة لوجود منهجية عربية أصيلة في معالجة النصوص الأدبية، وهو أمر متعذر إلى الآن، فإننا بحاجة في الوقت الراهن على الأقل إلى نقد ما ننقله عن الغرب في باب المناهج وغيرها، لنختار الأصلح وفي الوقت نفسه نفكر بما ننقل، فيكون النقل حركة واعية ومفيدة.

حواشي البحث:

1. أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي) ص: 8.
2. نفسه ص: 15.
3. نفسه ص: 168
4. نفسه ص: 168
5. نفسه ص : 172.
6. نفسه ص: 172.
7. ابن رشيق (العمدة) ص: 1/ 321.
8. أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي) ص: 199.
9. نفسه ص: 197
10. ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص: 1/ 123.
11. أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي) ص: 199.
12. نفسه ص: 208.
13. العيد، يمنى (في معرفة النص) ص:.9
14. نفسه ص: 23.
15. نفسه ص: 40.

16- نفسه ص: 41.
17- نفسه ص: 182.
18- الغذامي، عبد الله (الخطيئة والتكفير) ص: 148.
19- نفسه ص: 111.
20- عكام، فهد (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً) ص:7.
21- نفسه ص: 8.
22- نفسه ص: 8.
23- حمودة، عبد العزيز (المرايا المحدبة) ص: 22 وما بعدها.
24- الرويلي (دليل الناقد الأدبي) (نقد البنيوية) ص: 39.

المصادر والمراجع:

1- أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر) ط1 دار العلم للملايين بيروت لبنان 1979م.
2- ابن رشيق (العمدة) تحقيق: محمد قرقزان ط1 دار المعرفة بيروت 1988م.
3- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد (دليل النقاد الأدبي) المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء 2002م.
4- عكام، فهد (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً) دار الينابيع دمشق 1995م.
5- العيد، يمنى (في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي) منشورات دار الآفاق الحديثة بيروت 1983م.
6- الغذامي، عبد الله (الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية - قراءة في نموذج إنساني معاصر) ط1 النادي الأدبي الثقافي بجدة 1985م.
7- ابن قتيبة، عبد الله (الشعر والشعراء) تحقيق: أحمد شاكر ط2 دار المعارف بمصر 1368هـ.



الشعر العربي الحداثي
ومستويات التلقي
النص في المنظورات القرائية المعاصرة

د. عبد القادر عبو/ الجزائر

القصيدة الحداثية هي نصوص متعددة في القراءة المعاصرة التي تنوعت مقارباتها النقدية، واختلفت الرؤى المتلقية لها، فالقراء أمام النص الشعري الحداثي مختلفون ومتعدّدون نظراً لاختلاف زوايا وأبعاد عملية التلقي التي تؤوّل تجليات هذه الكتابة وتمظهراتها الفنية المستحدثة.

والمتتبّع لمسار هذه المقاربات النقدية التي أحاطت بالقصيدة الحداثية بالدرس والتحليل، يجد حضور آلية التأويل في القبض على المعنى المضمر فيها، أو تذوق سرية وميزة البنيات الجمالية المشكّلة للغتها وهيئتها الكتابية.

إن كثافة الدلالة، واتكاء الشاعر المعاصر على عناصر متعددة في عملية البناء الفني، من توظيف لعنصر الرمز، والحكاية، وبنية السرد، والإيقاع الداخلي، وتشتت الصور، إلى لفّ ذلك في بنيات أخرى تعكس نفسية الشاعر مثل بنية الإحباط واليأس، والتمرد، والاغتراب إلى غير ذلك من البنيات المساهمة في تشكيل مراسيم جو النص الشعري الحداثي، كلّ ذلك جعل المتلقي يظفر بعنصر يدعوه إلى تلقي النص والتفاعل معه، وهذا ما يفسّر تعدّد القراء إزاء النص الواحد.

ويمكننا أن ندلّل على هذه الظاهرة التي تمثل التنوّع في مستويات التلقي، بالدراسات النقدية التي عجّت بها المجلات النقدية والأدبية المتخصصة، إلى جانب المؤلفات التي راحت تطعّم مقارباتها النظرية بالعمل الإجرائي على النصوص المختارة، وبرزت

في ساحتنا النقدية أسماء نقاد شكلوا مسارات متمايزة في هذه الدراسة والتي راحت تقرأ النص من وجهة الخلفية النظرية النقدية كمرجعية استقرت في وعي الناقد وخطابه كوسيلة للتلقي.

وحقيق بنا أن نذكر بعض الأسماء التي قدّمت قراءات معاصرة وغنية بالزخم المعرفي والفلسفي والجمالي، وحققت نقلة نوعية في تطوير الآلة النقدية العربية، وإخراجها من سياج مقولات النقد التقليدي الذي بقي رهين النظرة الثنائية (الشكل والمضمون)، وفتحت مساحة أوسع في تذوّق جمالية كتابية جديدة، فيها من المتعة والولوج في أغوار اللغة الشعرية، والتعامل مع دلالاتها وإيحاءاتها مما يمنح للنص انفتاحه وتعدّده، بل وخلوده وقابليته للقراءات وتجدّده مع كل قراءة.

وتمثّل أعمال النقاد العرب المعاصرين مستويات من هذا التلقي أو مجموعة التلقيات التي تؤرخ للنقد وللإبداع معاً، لا من حيث زمنية إنتاج النص فحسب، وإنما من حيث تلقّيه والآثار التي يتركها في متلقيه بوصفهم مجموعات وأفراد تفرّق بينهم مستويات اجتماعية وطبقية وثقافية وتذوّقية، والنقاد هم أنفسهم أفراد ينتمون لطبقات اجتماعية ويمتلكون مستويات علمية متفاوتة ورؤى نقدية مختلفة، ومرجعيات إيديولوجية، وانتماءات مذهبية...

ومن بين الأسماء التي نذكرها على سبيل التمثيل: (محمد بنيس، حاتم الصكر، شربل داغر، يمنى العيد، عبد الملك مرتاض، عبد الله راجع، أحمد يوسف، محمد الماكري، كمال أبو ديب، صلاح فضل، ماجد السامرّائي، الغذامي، يوسف سامي اليوسف، يوسف الحلاوي، فاضل ثامر، عبد العزيز المقالح....)

والمتتبع لعناوين الدراسات النقدية المتنوعة التي عجّت بها الساحة النقدية العربية تنبئ على ا لتفاوت النوعي في استيعاب النظرية النقدية وتطبيقاتها على النصوص الشعرية، وهي بذلك تمثّل تعدداً في مستويات التلقي عند النقاد العرب المعاصرين، ومن هذه العناوين: (الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ـ للدكتور عبد الله الغذامي وهي أول دراسة نقدية تعلن انتماءها لمنهج القراءة التفكيكية...

ويقدّم لنا الدكتور عبد الملك مرتاض تجربة قرائية لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقالح تحت عنوان "بنية الخطاب الشعري ـ دراسة تشريحية لقصيدة ـ أشجان يمنية ـ والعمل النقدي الآخر (التحليل السيميائي للخطاب الشعري ـ تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي ـ)، والدراسة الموسومة بـ: القصيدة المغربية المعاصرة ـ بنية الشهادة

والاستشهاد لعبد الله راجع ـ والأعمال النقدية للناقد الشاعر محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية"، والدراسة النقدية التي قدّمها الدكتور أحمد يوسف: (يتم النص ـ الجينيالوجيا الضائعة ـ تأملات في الشعر الجزائري المختلف) ـ شربل داغر ـ (الشعرية العربية الحديثة ـ تحليل نصي)، ومحمد الماكري: (الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتي)، ود. صلاح فضل (ـ شفرات النص ـ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)... إلى غير ذلك من الدراسات التي مازالت تتوالى تباعاً في ساحة نقدنا العربي الراهن، وهي تشهد على ذلك الانفجار المعرفي في قراءة النص الشعري الحداثي مسجّلة بذلك تنويعات في عملية التلقي التي تعدّدت بتعدد النقاد انطلاقاً من اختلاف أبعاد زاوية التلقي وخلفية التحليل والقراءة والدراسة.

وفي مواجهة النص الشعري الحداثي وقراءته وتلقيه توسّل كل ناقد قراءةً عُدّت منهجاً أو استراتيجية لتلقي هذا الشعر وفهمه، والسبب الأساسي في ذلك في نظرنا هو أن شعر الحداثة العربية المعاصرة صعب ومبهم ومشتت دلالياً، فيه من الفراغات والمساحات البيضاء ما جعله يستعصي على القراءة العادية، ويقحم القارئ في ملئها، ذلك أن المدلول يبدو منفلتا من الدال المعجمي ومتمرداً عليه حتى اتسعت المسافة أو البعد L,ECART بينهما، وأهم صفة كانت ملازمة لشعرنا العربي كونه ديوان العرب، يمثل الوثيقة أو السجل لما يتضمنه من المناسبة والحدث والتاريخ والواقعة، هذه الصفة سقطت من الشعر الحداثي وغابت هوية النصوص، وبالتالي غابت هذه الوظيفة التقليدية الإخبارية التقريرية، وعملية النقل التي مارسها الشاعر التقليدي تسجل وعياً تاريخياً، وهذا ما لم يتحقق في الممارسة الشعرية الحديثة أين تخلخل الوعي وغابت الدلالة وانتفت المناسبة والفكرة الجاهزة والحدث، وحلّت محلّها الرؤيا، مما جعل دور القارئ في تذوق النص مهمّاً لإنتاج المعنى واستيحائه، من خلال تحسس أي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها.

والعامل المشترك بين التأويل كآلية للتلقي، وبين شعر الحداثة هو (التساؤل)، الذي يمثل أداة تأويلية مع المتلقي، وإذا جوهر شعر الحداثة هو قلق السؤال والمغامرة في مجهول الذات والبحث عن إمكانات جديدة للغة الشعرية واختبار طاقاتها التعبيرية، فإن التساؤل ذاته يتحقق لدى المتلقي في أثناء القراءة والتقبل، إذ ليس المعنى جاهزاً أو التعبير تقريرياً، وإنما تنامي التأويل يزداد حضوراً مع التساؤل الضارب في الارتباط والحيرة، وعلى هذا الأساس تتكاثر وتتوالد الأسئلة مع القراءة التأويلية في سلسلة من علامات الاستفهام، ذلك أن "شعر الحداثة ليس قراءة عابرة للكون وللعالم وإنما

قراءة تفسرهما وتؤولهما، وتلقّيه بالتأويل وقوف إزاء موقفه من هذا العالم. وشعر الحداثة لا يحمل دلالة نهائية محددة، فالدلالة فيه احتمالية وملتبسة ومؤجلة، أي منفلتة من الحصر والجاهزية."(1)

وبما أن شعر الحداثة يلفه الغموض والالتباس وكثافة المعنى فهو في طليعة الكلام الذي يجعل من التأويل مفتاحاً لمغاليق المعنى فيه، وخصوصاً بعد أن تقدمت نظرية جمالية التلقي في إبراز دور القارئ المتقبل للنص الأدبي في عملية الاستجابة وإنتاج المعنى، وهذا ما دفع صاحب الدراسة إلى جعل التأويل "هو القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجّل وفهم الملتبس وقبول المحتمل..."(2).

ونحن إذ نشير إلى التأويل بهذه الإشارة المستفيضة لا لنجعل منه القراءة الوحيدة التي تقترب من النص الشعري العربي المعاصر كما يدّعي أصحاب المقاربة التأويلية، ولا لأننا اخترناه كاتجاه من بين الاتجاهات النقدية التي طغت على ساحة نقدنا المعاصر، وإنما بهدف إبراز مقدمات التفاعل مع هذا الشعر من قبل قرائه على مختلف مستوياتهم، فكانت آليات التأويل من بين هذه الأدوات التي يستعين بها القارئ المتذوق على فك ما غمض من الشعر وما التبس فيه من معنى.

وللإشارة فقط فإننا نبحث في ضروب التلقي التي واجهت قراءة هذا الشعر المعاصر مع ما أحدثه من اهتزازات لدى القراء والنقاد على السواء، وهذا لما حققته القصيدة المعاصرة من انتقال نوعي في بنياتها الجمالية. ويعدُّ ذلك النفور من هذا الشعر من قبل البعض أو الدفاع عنه من البعض الآخر، مدعاة إلى البحث في هذه الثنائية الضدية المتقابلة من جهة، ومن جهة أخرى هذا التعدد في التحليل والتفسير والتأويل للقصيدة الواحدة من قبل نقاد متعدّدين.

وقراءتنا من قبيل التمثيل لقصيدة (عابرون في كلام عابر) تقودنا إلى تعددية في التفاعل معها من قِبل ناقدين اهتما بالشعر العربي المعاصر دراسة وتحليلاً، هما "عبد الله الغذامي وحاتم الصكر".

ـ الناقد الأول (الغذامي) انطلق من فكرة تعدّ نواة تحليله لمجموع تفاصيل القصيدة، إذ اتخذ من عنوان القصيدة علامة دالة تضيء له مغاليق المعاني فيها، وأعطى لهذه العلامة الوظيفية التنبيهية، أي تنبيه الآخر بوجود الأنا المقاوم، ويتخذ من السياق الخارجي الذي تتحرك فيه القصيدة وما تتركه من آثار نفسية وسياسية على المحتل مرتكزاً لتأويل النص من الداخل..

ويتخذ أيضاً من الجملة الشعرية المتكررة

في ثنايا القصيدة (أيها المارون بين الكلمات العابرة) والموجودة في مطلع القصيدة وفي ختامها نواةً تتفرع منها الدلالات وتتشظى المعاني التي تصب في النهاية في هذه ا لفكرة التي يؤمن بها الشاعر ويعتقدها في حسه ووعيه ويؤكدها إبداعاً. فالناقد يقف عند هذه الدلالات التي تؤكد على حق الفلسطيني في أرضه ومناهضته للمحتل.

أما الناقد (حاتم الصكر) يقدّم قراءة أخرى تتقاطع مع قراءة الغذامي في التمركز التأويلي حول عبارة (أيها المارون)، غير أنه يفترق معه في اتخاذه للحدث المهيمن أو المنتج للقصيدة أساساً تأويلياً في فهم القصيدة والمتمثل في الانتفاضة، أي إسقاط الخارجي على الداخلي من النص الشعري.

ففي دراسته لموسيقى القصيدة ولقوافيها المتكررة يقف على اندفاعية اتجهت قليلاً نحو الخطابية لولا إنسيابية الشاعر وتدفقه العفوي وتلقائيته التعبيرية سمحت له بالابتعاد عن هذه الخطابية المبتذلة في الشعر الحداثي، على الرغم مما فيها من حماسة وثورة وإصرار تجلت من خلال صيغ الأمر والنداء والتكرار..

وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء.

وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء.

يتخذ (الصكر) من لفظة الحجر عنصراً دلالياً يحيل على الانتفاضة وإلى المقاومة التي لا تقبل المساومة أو التنازل وهذا إشارة تناصية إلى قصيدة (أمل دنقل) "لا تصالح".

بهذا الاختصار في الإشارة إلى هاتين القراءتين لنص شعري واحد يبرز التلقي من خلال التعدد في التأويل وفي القبض على العناصر المهيمنة على النص، فما كان يمثل العلامة الدالة أو النواة عند (الغذامي) كان عنصر آخر عند (الصكر)، ومن خلال العناصر البارزة استطاع الناقد أن يحققا عنصر الاستجابة والتفاعل مع بنيات النص، في إطار عملية تأويلية وُظِّفت خلالها كل الإمكانات المتاحة من قبيل العناصر الخارجية السياقية، والعناصر الجمالية الفنية البانية للنص، وخصوصاً العلامات الدالة.

أما النص الثاني الذي استهوى القراء وخُصِّصت له قراءات نقدية متعددة من قبل نقاد أمثال (خالدة سعيد، وكمال أبو ديب، ومحمد بنيس، وأسيمة درويش) فهو للشاعر الناقد "أدونيس" (هذا هو اسمي)، والقصيدة طويلة استغرقت من الديوان خمس عشرة صفحة، وبالتالي فإن تحليلها ودراستها بأية مقاربة نقدية يستغرق الكثير، ولهذا فإننا نركز على الزوايا التي انطلق منها كل ناقد على حدة في تفاعله مع النص من باب الاستجابة والتقبل وفق آلية التأويل التي اختارها لولوج عالم النص.

قراءة "خالدة سعيد" لقصيدة (هذا هو اسمي)

تطرح الناقدة جملة من الأسئلة المتصلة بالقصيدة من حيث بنياتها الفنية، ومن حيث حمولتها المعرفية، ونظراً لما تثيره القصيدة من أسئلة حول ماهيتها ورسالتها التعبيرية فإنها تنمّ عن كثير من الغموض الفني الذي يكتنفها ويحيط بلغتها وطاقتها التعبيرية المخالفة للقول الشعري المألوف، مما جعل الناقدة تطرح أسئلة حول الوزن وتداخل الأصوات، ماهية القصيدة من حيث مضمونها الشعري وموضوعها، هل هي قصيدة حب أم قصيدة ثورة؟ لماذا غياب الروابط إلى درجة عدم التفريق بين عالم الوعي واللاوعي، ما هي حدود الذاتية وحدود الموضوعية في القصيدة؟

تجيب الناقدة على هذه الأسئلة من خلال رؤيتها للتجديد الشعري الذي يحمله الشاعر "أدونيس" وتؤمن به هي أيضاً، فترى أن القصيدة دعوة إلى التخطي والتجاوز الشعري، فهي تمثل هدماً للثابت في الشعرية العربية من تقاليد تعبيرية وأسلوبية، وهي في الوقت ذاته إعلان شرعية التغير، وأيضاً هي دعوة للقارئ حتى يتسلّح بروح المغامرة والتجريب في الإبداع بدل السكونية والبقاء في الرتابة والتقليد.

ففي قول الشاعر:

ما حيا كل حكمة

هذه ناري

لم تبق آية

دمي الآية

تنطلق الناقدة من مفرداتها التي تحيل حسب رأيها إلى الثورة وإلى الثائر العربي الذي يقدّم دمه فداء وتضحية، إذ إن دلالات الثورة والفداء بادية في لفظة (دمي)، (هذه ناري). فهل قُرِأت هذه العبارة بهذا المعنى عند النقاد الآخرين.

أما قراءة "أبو ديب" لمقطع من هذه القصيدة ـ هذا هو اسمي ـ فقد انطلقت من زاوية أخرى اهتم من خلالها بالجانب الإيقاعي لتجسيد انفتاح النص بوصفه نصاً حداثياً قابلاً لتعدد القراءات وفق تشكيلات إيقاعية جديدة متجاوزة الإيقاع النمطي المتوارث شعرياً، فكثافته الإيقاعية تعدّ عنصراً من عناصر غموضه وجمال إيحائه، فهذا النص نسيج إيقاعي مركب من أصوات متداخلة ومتموّجة، تتفجر منه إيقاعات جديدة، إذ يمكن أن نتخيله "شعري كلوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عبر مساحة اللوحة، خالقة أبعادها الخاصة، وحركتها التي لا قاعدة لها سوى نفسها، أو لا حدود لها إلا حيث تختار هي أن تقف، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها الأخيرة"(3).

وعليه نطرح نحن كقراء لهذا المتن الشعري ولهذه القراءة سؤال التلقي، ما الذي جعل من الناقد (أبو ديب) يهتم بدلالة الوحدة

الإيقاعية دون غيرها من الدلالات الموجودة في النص؟

قد يرجع الأمر إلى نوع من التماهي مع النص انطلاقاً من نظرة نقدية تدخل في إطار مشروع الحداثة الشعرية الذي يرى في تجاوز الشاعر المعاصر وأدونيس في الطليعة للإيقاع الشعري المنتظم في نمطية مكرورة ومتوارثة، وإبداعية بنيات إيقاعية متداخلة وموازية لحالات متعددة في نص واحد تمثل دلالة فنية تحيل على عناصر نفسية وجمالية وحضارية.

ونأتي إلى قراءة ـ محمد بنيس ـ لهذا النص الشعري ـ هذا هو اسمي ـ ونقف على الزاوية التي انطلق منها، وبالأحرى من النقطة التي مثلت عنصر استقطاب لتملّيه هذا النص وتذوّقه لشعريته،وحقيقة وجدنا الناقد يركز على فكرة التناص مبتعداً عن التوجهات الدلالية الأخرى البانية للقصيدة.

قد يوحي هذا التوجه القرائي إلى استحواذ فكرة التناص على قراءة ـ بنيس ـ وعلى رؤيته النقدية المواجهة لنص مثقل بنصوص مهاجرة إليه وفق طرق الامتصاص والمحاورة، في تداخل نصي أعطى للغة الشعرية دلالات وأبعاداً تشير إلى شخصية الشاعر وظروفه الحياتية ومواقفه الثائرة على السكونية والتقليد، فالمحو والاسم والدم نصوص مستدعاة من الرافد الديني والصوفي وهناك أيضاً نصوص من الثقافة الغربية، إذ يشير ـ بنيس ـ إلى عملية التأثر والتأثير كدلالة تناصية لها مشروعيتها في الإبداع الشعري المعاصر بتقنيات متجاوزة لما بيّنته البلاغة العربية القديمة.

أما القراءة الرابعة* التي تفاعلت مع هذا النص لأسيمة درويش، وهي قراءة انطلقت من ثلاثة مبررات كمدخل لهذه القراءة وهي كون هذه القراءة أساسها مقترب تأويلي، وأيضاً لأنها تلتحم مع لغة النص بحثاً عن شاعريتها المتفجرة في عالم الدلالات والإيقاعات، وكذلك هي قراءة تتقصى الإشارات اللغوية والظواهر الأسلوبية، وهذا يحمل دلالة الالتباس والغموض التي تكتنف الشعر الحاثي ومنه شعر أدونيس.

قصيدة (هذا هو اسمي) كما قرأتها الناقدة "أسيمة" وهي متسلحة بالعناصر الثلاثة التي بيّناها وخصوصاً اهتمامها بالجانب الإشاري للغة جعلها تتفاعل مع النص إلى درجة تداخل أفقها مع أفق النص. فهي ترى أن القصيدة دعوة إلى التغيير انطلاقاً من فكرة المحو التي استهل بها الشاعر نصه:

ماحياً كل حكمة هذه ناري
لم تبق آية، دمي الآية
هذا بدئي

...

قادر أن أغير لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي

في النص توهّج واتقاد وثورة تحيط بكيان الشاعر بل تملؤه إلى درجة أن لا أحد ولا أية قوة قادرة على أن تقف أمام مشروعه التغييري، وخاصة إذا أدرك القارئ أن النص جاء بعد هزيمة العرب عام 1967، مما يعطي للنص مجال تحققه في وعي القارئ العربي لما يمثله من ردة فعل من قِبل الشاعر الذي انتفض على كل ما يحيط به من أفكار المجتمع العربي وتقاليده وسكونه وهزائمه المتتالية، وفي الوقت ذاته يحمل دلالات رؤيته للواقع وللمستقبل.

(هذا هو اسمي) عنوان يبوح بهوية صاحبه وبرسالة النص، ومن خلاله يُقرَأ النص، وهذا ما توصلت إليه الناقدة عندما أدركت من خلال هذه القراءة التأويلية لهذه العلامات الإشارية بدءاً بالعنوان أنّ عالم أدونيس الشخصي مليء بالحلم والتمرد والثورة على ما هو كائن، وأنّه يحمل مأساة الإنسان العربي المثقل بهموم الضياع والهزيمة والتخلف، والباحث عن عالم آخر.

ويمكننا أن نجمل ما أورده الناقد "حاتم الصكر" في كتابه (ترويض النص)* من مقاربات نقدية اشتغلت على النص الشعري الحداثي مستندة على مرجعيات معرفية وأدوات إجرائية، وكانت موزعة بين رؤيتين الأولى: جزئية تقصر مهمة النقد في إظهار علاقة النص بجانب واحد من جوانب التأثير في الإبداع، وقد جسدت هذه الرؤية ثلاثة مناهج هي: المنهج الواقعي، والمنهج النفسي، والمنهج الرمزي الأسطوري، وقد أشرنا إلى هذا في الفصل الثالث من الباب الأول من هذا البحث، وأطلق عليها الناقد ـ الصكر ـ اسم التحليلات المنهجية الجزئية، وهي مناهج غير نصية تهتم بالعوامل الخارجية في تشكيل العمل الأدبي، وهي التي اهتمت بالسياق على حساب النص إلى درجة تقديم تفسيرات وتأويلات قد تبتعد عن الدلالة النصية لترضي رغبة الناقد أو القارئ.

وانحصرت مهمة الناقد في نثر الأبيات الشعرية، وإنهاء التحليل بأحكام قاطعة، انطلاقاً من التركيز على فهم المضمون أو البحث عنه، "فكأن للشاعر هدفاً أخلاقياً أو اجتماعياً مقصوداً"(4).

أما الضرب الثاني من التحليلات التي تتخذ من النص سبيلاً لتطبيق مصطلحاتها ومفاهيمها حتى يتوهم القارئ أن هذه المناهج أحاطت بالنص وفق شمولية عامة وتناولت جميع عناصر العمل الأدبي، غير أنّ المتأمل في هذا الإجراء النقدي يقف عند أحادية نقدية اتخذت من عنصر نصي مدخلاً لتحليلاتها، ذلك أن النص الأدبي تنصهر في بنيته عناصر متعددة تمنحه

شعريته، وبالتالي التفرد بعنصر واحد في أثناء عملية التحليل وإهمال بقية العناصر الأخرى، والعلاقات الداخلية في تشكل النص لا يفي بالعملية النقدية المتكاملة. وهذا ما نجده في التحليلات التي انطلقت من عنصر واحد جعلته نواة استقطاب لاشتغالها النقدي، ويتضح "هذا العزل في التحليلات المنطلقة من علوم اللغة، والصوت والبلاغة والإيقاع على نحو خاص"(5).

هذا الاتجاه التحليلي يبرز الناقد نمطين من التحليلات التجزيئية: فني يرصد الظاهرة من النص، ونوعي يهدف إلى جنس النص المحلل ومزاياه.

النمط الأول (الفني) يعتمد على معيار واحد في تحليل خاصية واحدة من خصائص البنية النصية، وعلى سبيل المثال ما ذهب إليه أكثر من ناقد في اختيار ظاهرة الغموض كخاصية فنية في الشعر العربي المعاصر، ودراستها دراسة مستفيضة سواء من حيث بلاغتها في الفكر النقدي القديم أم في الوعي الجديد والممارسة الإبداعية الحداثية، وهذا ما قام به الناقد (خالد سليمان) في تحليله للنصوص الشعرية من منطلق الغموض في الشعر الحر" بعد أن مهد بدراسة نظرية مركزة حول ظاهرة الغموض في الدراسات النقدية القديمة والحديثة....

وفي تحليل قصيدة (المصباح) لأدونيس يقف المحلل على الالتباس الذي يحصل بسبب إرجاع الضمير إلى عائده، والمعنى النصي لبعض المفردات، ثم التوافق والتضاد بين المتكلم والغائب وصورهما التعبيرية"(6).

النمط الثاني (نوعي): ينطلق من نوع العمل الشعري أي من إجناسيته لتبرير تشكله الفني، فيكون شكل العمل الشعري معياراً لفنيته، فمثلاً القصيدة القصيرة التي وردت على شكل أبيات معدودة تمثل في نظر النقاد دفقة فكرية واحدة لها بدايتها ونهايتها، أي سيطرة الشكل على المحتوى، وهذا ما توقف عنده الناقد (علي الشرع) في أثناء قراءته النقدية لقصائد "أدونيس"، ومنها (مرآة للقرن العشرين) المكونة من سبعة أبيات، مستنتجا أن هذه القصيدة تصلح مثالاً "على الجهد العقلي أو الحضور المنطقي لدى الشاعر عند تأليفه هذا النوع من الشعر"(7).

وفي خلاصة بحثه السالف الذكر يؤكد الناقد على أن انتقال "التحليل بالنقد من التنظير وهيمنة التجريد الفكري وتبعية التطبيق له، إلى اقتحام النصوص، وجلاء أسرارها الخفية، لا ينجز هذه المهمة إلاّ محلل يدرك قوة النص، ولكنه يعمل على ترويضه للإحاطة بهذه القوة النصية..."(8).

تمثل هذه الدراسة مسحاً لمجموع القراءات التي تلقت الشعر العربي المعاصر وقدّمت رؤيتها النقدية من زوايا فكرية مختلفة

واقتربت من النصوص انطلاقاً من عناصر معينة كانت نواة اشتغالها النقدي.

يمثّل النمطان النقديان ـ الفني والنوعي على حد تعبير صاحب الدراسة "حاتم الصكر" ضربا من التلقي الذي هيّأت أسبابه ظروف العصر الثقافية والفكرية والإبداعية، فكان النص الشعري في كليته البنائية دعوة للمتلقي/ الناقد ليسبر أغواره من الزاوية التي يرى فيها دلالة إنتاج المعاني وجمالية التركيب الشعري.

هذا التعدد في الرؤية النقدية أفرز تنويعات على مستوى التعامل مع المصطلحات ومع النص الشعري في حد ذاته، لقد وصفت المناهج المعاصرة النص على نحو ما تراه من أهمية المستويات أو العناصر، فأصبح النص (تحفة) للتأمل والوصف على رأي مدرسة النقد الجديد، وصار (دليلاً) أو (نسيجاً) على رأي البنيويين والأسلوبيين، وانتقل إلى حيز القراءة لإظهار معانيه المغيبة أو المكبوتة. فغدا (بينة) لدى التأويليين و(ميثاق قراءة) لدى نقاد التلقي وجمالية الاستقبال، فيما كان (وثيقة) على رأي المناهج التقليدية"(9).

هوامش:

1 ـ د. عبد الرحمن محمد القعود/ الإبهام في شعر الحداثة ـ م. س: ص 296 ـ 297.

2 ـ نفسه: ص 297.

3 ـ كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول/ المجلد 16 ـ ع2 ـ خريف 1997، ص 51.

*ـ ارجع إلى الدراسة التي أنجزتها الناقدة ـ أسيمة درويش ـ في كتابها/ مسار التحولات: قراءة في الشعر أدونيس ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط1 ـ 1992.

*ـ للمزيد من الإطلاع ارجع إلى: حاتم الصكر ـ ترويض النص ـ دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر ـ إجراءات ومنهجيات ـ الهيئة العامة للكتاب/ 1998.

4 ـ نفسه ـ ص 150.

5 ـ حاتم الصكر ـ ترويض النص ـ م. س: ص 166.

6 ـ حاتم الصكر ـ ترويض النص ـ م. س: ص 203.

7 ـ نفسه، ص 204.

8 ـ نفسه: ص 204.

9 ـ نفسه: ص 225.

للمراسلة: الأستاذ/ عبد القادر عبو ـ من مواليد 1946 بالجزائر.

ـ شارع مقدول سعيد رقم 09 ـ مدينة سعيدة 20000 ـ الجزائر.

الفاكس/ 45 ـ 51 ـ 51 ـ 84 ـ 00213 ـ

البريد الإلكتروني: med- abbou@ maktoub. Com

ملخص سيرة ذاتية:

ـ أستاذ النقد الحديث والمعاصر ـ كلية الآداب ـ جامعة سعيدة ـ الجزائر.

ـ متحصل على شهادة ـ ماجستير في النقد الحديث.

ـ رسالة دكتوراه في النقد ـ جمالية التلقي في الشعر الحداثي ـ

ـ رقم الحساب البنكي: القرض الشعبي الجزائري/ مكتب سعيدة (00414) رقم الحساب 21 ـ



أسئلة النص / أسئلة القراءة

د. رضا بن حميد/ تونس

لم تقتصر الباحثة يمنى العيد على الوقوف على الأرضية النظرية التي تبدت بالخصوص في القسم الأول من كتابها في معرفة النص، أو في اهتمامها بالمفاهيم الإجرائية الموصولة بالشعر في مؤلفها في القول الشعري، وإنما سعت أيضاً على وصل النظري بالممارسة النصية، وهو ما ظهر جلياً في مواضع مختلفة من كتابيها، بل إن العناية بدراسة النصوص وإرهاف السماع لأسئلتها وتبين طرائق اشتغالها كانت هاجساً أساسياً لازمها في مختلف مؤلفاتها.

وسنقتصر في إطار الاهتمام بالجوانب التطبيقية على تجربتين، واحدة تهتم بالخطاب الشعري وأخرى تعنى بالرواية، ولن نتوقف على الأمثلة الجزئية التي كانت تتناولها الناقدة بالدرس والتحليل دعما لآرائها النظرية وتوضيحاً لها.

***"أحمد الزعتر": التباين/ التشاكل**

يتجه اهتمامنا في هذه المرحلة إلى قراءة الناقدة لقصيدة "أحمد الزعتر" لمحمود درويش التي تتنزل في إطار ديوانه أحبك أو لا أحبك الصادر سنة 1972.

وقد مثلت تحولا من المنحى الغنائي الذي عرفناه في أعماله السابقة إلى البناء الدرامي الذي يسمح بتمثيل الواقع وتجسيده من زوايا مختلفة وإبراز مجموع الصراعات التي يعيشها الفلسطيني.

وفي إطار هذه القراءة لا نكون أمام صلة مباشرة بالقصيدة المدروسة بصفتها أحداثاً خاماً وإنما أمام رؤية جديدة للنص قوامها البحث في العلاقة بين "الفكر وشكل تجسده قولاً شعرياً"(32) وتبين أبعاد هذا

القول واحتمالاته من خلال استنطاق الأبنية الفنية والصورة الشعرية والوقوف على جذورها ومقوماتها الجمالية. وتأسيساً على ذلك يجيء التفسير والشرح والاستدلال والتعليق مقترناً بذلك المعنى وكيفية صياغته فنياً، فعلاقة "النقد بالنص الأدبي هي علاقة معنى بشكل، ولا يمكن للناقد أن يدعي "ترجمة" العمل [...] وكل ما يستطيع فعله هو أن "يولد" معنى معيناً مشتقاً إياه من شكل هو النص الأدبي"(33).

وتجعل يمنى العيد من القضية الفلسطينية منطلق الخطاب الشعري ومنتهاه، ويتخذ حضورها أشكالاً مختلفة فإذا القصيدة في مرحلتها الأولى نشيد للتشرد والضياع الذي يواجه أحمد في بحثه الدائم عن الهوية حيث يلتقي بالنقيض، وترصد القصيدة بذلك حركة التناقض وهو يعتمل في صلب الواقع، هذا التناقض الذي يسهم في تعميق الاغتراب، لكنه أيضاً يرسم بذور حركة جنينية يجسدها أحمد في سؤاله ورحيله الدائم. ويجد أحمد في مرحلة ثانية توازنه المفقود في انتمائه العربي (المحيط/ الخليج) ونحته لكيانه القومي والحضاري حيث "يلتقي بضلوعه ويديه" وتتلاحم أعضاء الجسد الواحد الذي يستعمل علامة دالة على المكان، على الأرض ـ الجذور والتاريخ والمصير بيد أن لفظة "الآن" في نقطة ثالثة توحي بالزمن الحاضر الذي يهدد أحمد "زمن تترك فيه المدينة شوارعها وتأتي إليه لتقتله"(34) وتغدو حركة القصيدة موصولة بالصراع الذي يرسم مسيرة "البطل"، ويعمق وعيه بمأساة شعبه (الرصاص ـ البرتقال، البنفسجة الرصاصية) حيث تتبدى الانزياحات الاختلافية ويظهر المعنى الخفي من وراء الأضداد، فإذا البرتقال صورة لأبناء حيفا وقد بات في أيديهم رصاصاً على أرض مات فيها البنفسج وغابت عنها الحياة بعد أن هجرها أهلها.

وفي هذا الإطار ينهض الوعي الممكن متخطياً سلبية الواقع فيجعل أحمد من حصاره حصاراً للأخوة/ الأعداء. وتتغير المعادلات ويغدو الحصار أمراً مرغوباً فيه لا مرهوباً، فتتكشف حقيقة الأخوة المرة، ويتردد الضياع عبر المعاودة والتكرار (النزيف، الحقيبة) كاشفاً عن معاناة الفلسطيني وقد باتت أقدامه معذبة بالرحيل من بلد إلى بلد. ولعل القصيدة ـ حسب الناقدة ـ تجد امتدادها في هذا الترجيع المأسوي والجدل القائم بين الذاكرة والرؤيا (الخناجر/ الحلم) وتتنامى حركة التناقض بين أحمد والآخر من جهة وبين الظاهر والحقيقة لدى الطرف المقابل.

ومن خلال هذا التحليل الذي أنجزته الناقدة ووقوفنا على خطوطه العريضة نتبين إلحاحها على إبراز عنصر التناقض بوصفه خصيصة ملازمة للنص الشعري موصولة بمجموعة من الثنائيات كالانتماء والاغتراب

والخارج والداخل والتذكر والرؤيا والواقع والحلم ونحوها من الثنائيات التي تبرز حركة الصراع، وهي بهذا تبدو وفية للرؤية الاجتماعية وإن أبدت في المقدمة التي استهلت بها عملها وقدمت فيها المنهج حرصاً على الإفادة من البنيوية التي ردت الاعتبار إلى النص وجعلته منطلقاً لكل قراءة حصيفة، متجهة إلى دراسة البنية الداخلية للنص ومجموع العلاقات القائمة بين عناصره.بيد أن الاقتصار على علاقات النص الداخلية يجعل من القصيدة موضوعاً بلا تاريخ وكائناً لا زمنياً، لذلك حاولت يمنى العيد أن تنظر إلى النص لا بوصفه نظاماً مغلقاً جاهزاً وإنما بوصفه نظام علاقات داخلية وخارجية.

وفي محاولة وصلها النص بالبنى المجتمعية وحركة التناقض والوعي الممكن تتجاوز القراءة الشكلية على نحو ما بدا في دراسة رومان ياكبسون وكلود لفي ستروس لقصيدة القطط لبودلير (Ch.Baudelaire) دراسة قائمة على العناصر الصوتية والأسلوبية والنظر إلى كل وحدة من خلال خصائصها المميزة وعنصر الإفادة الذي يظهر على مستوى تضادها مع وحدات أخرى موصولة بالمستوى التركيبي أو النحوي أو الدلالي(35).

ولعل من العناصر اللافتة في عمل الناقدة اهتمامها بظاهرة المعاودة بوصفها خصيصة فنية للنص تنتج عناصر دلالية جديدة وقد تجلى العود المأسوي على مستوى التلفظ من خلال استعمال أفعال المضارع الدالة على "مسافة زمن وحركة فعل وعملية إنتاج"(36)، وتنامي الفعل في الزمن الحاضر يولد نمواً تشهده القصيدة، نمو أحمد ونمو الوعي لديه المقترن بالسؤال والإرادة، ونمو الصراع في اتجاهات مختلفة، هذا الصراع الذي يمكنه من اكتشاف حقيقة الذات والعالم كما يزيده صلابة في الموقف ويؤثر في بنية القصيدة ومنطق تشكلها من خلال المعاودة التي ليست تكراراً مأساوياً للحدث بقدر ما هي إضاءة جديدة له من موقع مختلف.

لقد تمحور التحليل بالأساس على غرض التناقض اعتماداً على المسلمات النظرية السالفة الذكر ودللت الناقدة على ذلك عبر مستويات مختلفة كالمحتوى والتلفظ وحركات القصيدة وبنيتها القائمة على التكرار وذلك قصد الوقوف على دينامية النص.

بيد أن التحليل لم يبلغ منتهاه في ما نزعم إذ أغفل عنصراً هاماً يسهم في تعميق هذه الدينامية ونعني به التشاكل أو التجانس (isotopies) الذي يكون حسب غريماس موصولاً بـ: "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تضمن انسجام الخطاب" (37) وقدرة القارئ على تجاوز الغموض وفهم خفي القول. والتشاكل والتباين متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، بل هما كونان دلاليان محوريان متشابكان يحدد تآلفهما وتقاطعهما

سيرورة المعنى وانبناءه وإنتاجه في النص.

يبرز التشاكل بيّناً منذ العنوان الذي وإن بدا فيه التباين جليا بين معجمين مختلفين، معجم الإنسان (أحمد) ومعجم النبات (الزعتر) فإن التخالف الذي يظهر من الوهلة الأولى يخفي تجانساً يشكل كوناً دلالياً موحداً يقوم على انصهار الإنسان بالطبيعة وضرب جذوره عميقاً في الأرض وهو ما يشي بصمود أحمد على الرغم من ضراوة الحصار ومحاولات البتر والقطع. وتأسيساً على ذلك فإن لاستراتيجية التسمية والعنونة في هذه القصيدة أهمية قصوى في البرمجة الدلالية وضبط تخوم المعنى فأحمد الزعتر ليس إنساناً عينياً بمحدداته الجسدية والنفسية والاجتماعية والتاريخية المتواضع عليها، وإنما هو إنسان يتخطى حدود الفردية والجغرافيا والهوية الواحدة بحثاً عن كيان أرحب وهوية أشمل.

وأحمد وإن يكن فرداً (الفلسطيني المشرد) فهو المكان (الطبيعة والنبات) وهو التاريخ القريب (الحصار) والتاريخ البعيد الموصول بالتراث وباسم الرسول الذي تجاوز حصار قريش باثاً الوعي، ومحققاً تحولا في الجزيرة العربية...

تتجمع كل هذه الدلالات والأبعاد الرمزية الموصولة بالعنونة لتغدو مرآة يعاود فيها "البطل" اكتشاف الذات وينفلت من حدود الأنانية والفردية الضيقة فيتخذ الصراع تبعاً لذلك بعداً كونياً وأسطورياً ملحمياً. ذلك ما يرشح به العنوان وما نتبينه أيضاً من رصد التباين/ التشاكل داخل القصيدة الذي يسم المقاطع والتلفظ والدلالة.

فالقصيدة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع، ويمتد المقطع الأول من بداية النص إلى قول الشاعر: "شعوباً في انفجارك"، وتبدو عناصر الصورة فيه متناثرة، متباعدة، تؤشر في البدء على الضياع الذي يعيشه الفلسطيني (المخيم، النسيان، القطارات الزنازين، الرحيل، الغيوم...) وهي وإن تكن متباعدة فإن هنالك خيطاً خفياً يجمع بينها ويدل على تجانس وترابط متين في تعبير هذه اللوحة ـ المشهد عن أوضاع الفلسطيني المختلفة. كما يبرز الخيط الخفي عبر الائتلاف التدريجي بين هذه العناصر ليمر المقطع من حالة انعدام الكيان في ظل الصراع مع الطغاة إلى الولادة والانبعاث والسمو إلى الخلود تماماً كالعناق التي تنهض من رمادها قوية، تنضح نضارة وتجدداً.

أما المقطع الثاني فهو يبدأ بقوله: "سائراً بين التفاصيل اتكأتُ على مياه" وينتهي بقوله: "فهو البنفسج في قذيفة"، وينهض هذا المقطع على ثنائية الداخل الخارج وفيه تنمو حركة السرد وتبدأ بذكر التفاصيل وكأنها بذلك ترسم ألواناً من المعاناة فتعدد الاسترجاعات وتتعاقب المشاهد [الغربة،

المنفى، التشرد (الحقيبة)، القتل...]، هذه المشاهد التي ترسم شتات الأحداث تجيء موصولة بصورة وطن يتعذب وينهكه الحصار والنزيف اليومي. وإذا كان المقطع السابق يقتصر على تصوير الحالة من الخارج فإن هذا المقطع يجعل من الداخل مكاناً، فإذا بنا ننتقل من العالم الخارجي إلى لون من الحوار الباطني القائم على المكاشفة وإبراز حقيقة الذات وما يكتمل في بواطنها من انفعالات، حتى لكأن الذات ركح للأحداث، وأعماقها مسرح للصراعات الداخلية التي ترسم وعياً متجدداً، نامياً بماضيها وأوضاعها الراهنة، وعيا يسهم في تبديد الحواجز والعراقيل واستشراف الآتي.

وكأن المقطع بهذا الوعي المتنامي، المتحفز يؤشر على التحول الذي ستشهده القصيدة في المقطع الثالث الذي يقوم على جدل الواقع والحلم، ويبدأ من قول الشاعر: ".. صاعداً نحو التئام الحلم" وينتهي بنهاية النص، يبدأ باسم الفاعل "صاعداً" الذي يصور حركة الصعود إلى عالم علوي يبدو موصولاً بالرفعة والحلم بما يحويه من اندفاع إلى الأمام وتطلع إلى الإطلاق، ويجيء مقترناً بما تشهده القصيدة في هذا المقطع من اندفاع للكلام ونزعة متفائلة بالإنسان وهو ما يتراءى في الحلم ونحوه من ألفاظ مشحونة بطاقات إيحائية، متعالقة دلالياً على الرغم من التباعد الظاهر بينها كالضياء والعصافير بوصفها علامة دالة على الطيران والتحليق، والصخور بما تحمله من معاني القوة والصلابة ومن أبعاد رمزية وأسطورية، وفضلاً عن تشاكل الأصوات والتراكيب والإيقاعات المعبرة عن الحلم والتجاوز فإن ثنائية التباين/ التشاكل لا تقتصر على المقاطع وإنما تبرز أيضاً على مستوى التلفظ من خلال تعدد الأصوات وهو جانب لم تذكره الناقدة على الرغم من أنه يكتسي أهمية مخصوصة إذ أنه موصول باشتغال الدال.

وإذا ما أنعمنا النظر تبين لنا بالإضافة إلى المراوحة بين السرد والخطاب المباشر الذي يعد في حد ذاته سمة طريفة في هذه القصيدة . أن التلفظ يطبعه تعدد الأصوات وليس المقصود من ذلك الحوارية لدى باختين القائمة في النصوص والتي تظهر من خلال أصوات متعددة تتكلم في الوقت ذاته دون أن يتغلب أحدها على الآخر كما يظهر ذلك في ما أسماه باختين بالأدب الشعبي أو التنكري، وإنما الحوارية، التلفظية، داخل ملفوظ واحد معزول من منظور أوزوالد ديكرو(38) (Oswald Ducrot) والتي مكنت من دحض فرضية وحدة الفاعل المتلفظ (sujet ènonçant)

لقد بين هذا اللساني أن الملفوظ القائم على الإخبار أو الخطاب غير المباشر يفترض مجريي تلفظ، وهما صوتان حاضران في جذرية معنى الملفوظ:

الصوت الأول المتكلم locuteur ومن منظور الالتزام التلفظي فهو المسؤول عن الملفوظ ترشح بصماته بينة فيه وتترجم عن حضوره علامات التكلم (الأنا ـ الآن وهنا).

أما الصوت الثاني في "حفل" الأصوات التنكري هذا فإنه صوت المتلفظ (Enonciateur) ويظهر في الخطاب دون أن توكل إليه مسؤولية التلفظ فيعبر عن رأيه فقط. ومتى اعتمدنا هذا التحديد تبين لنا أن بعض الألفاظ في قصيدة درويش موسومة بتعدد الأصوات كما يبرز المثال التالي:

"يا اسْمَ العيونِ ويا رُخاميَّ الصَدَى

يا أحمَدَ المولودَ من حَجَرٍ وزعتر

ستَقُولُ: لا

ستَقُولُ: لا

جِلْدِي عَباءةُ كلِّ فلاحٍ سَيَأتِي من حقولِ التّبغ

كي يلغي العواصِم

وتقول: لا

جَسَدي بيانُ القادمينَ من الصِناعات الخفيفةِ

والتردُّدِ... والملاَحم

وتقول: لاَ..."(39)

في هذا الشاهد القائم على الرفض والذي تغدو فيه كلمة "لا" بمثابة اللازمة المؤطرة للقول يتقاطع صوتان ويرد الثاني أو يمسرح (صوت أحمد الزعتر) عبر الأول (صوت الشاعر) الذي يصنع شخصية "البطل، ويلتزم بالقول، ويتجسد حضوره عبر سمات التلفظ (الأنا ضمنيا) ومحددات القول (سَتَقُولُ) وأرائه المعلنة بصفة مباشرة وقوة الخطاب التحقيقية أي في بعده التداولي. أما أحمد الزعتر وإن كان متقبلاً في الظاهر فقد وقعت مسرحة قوله فانخرط في الكلام من خلال المجرى التلفظي الأول (المتكلم) وبذلك عد متلفظاً وقد تجسد موقفه من خلال الرفض البين الذي تبرزه كلمة "لا" المتكررة في النص.

هكذا يختلف المتكلم عن المتلفظ فالأول ينتج الكلام والثاني لا ينتجه وإنما يرشح فيه عرضاً على مستوى التلفظ لا الملفوظ، وهو ما يتراءى أيضاً في الملفوظ الآتي:

وأصعَدُ من عيونِ القادمين

أنتمي لسَمَائيَ الأولَى وللفقراءِ في كُلِّ الأزقّة

ينشدون:

صامدُون

وصامدون

وصامدون(40)

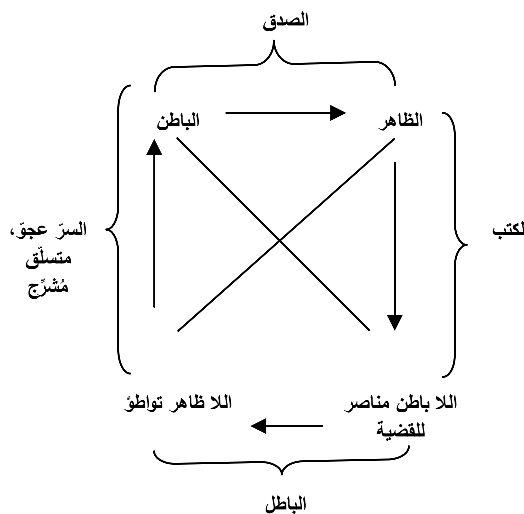
في هذا الملفوظ يختلف المتكلم (الشاعر) عن المتلفظ (الفقراء)، ويتجسد حضوره عبر ضمير المتكلم [اصعد (أنا) أنتمـ(ي) سمائـ(ي)]، وترهين الزمن (أصعد

الدالة على الزمن الحاضر). أما الصوت الثاني فهو يعبر عن رأيه من خلال صوت الشاعر الذي يبلغ الكلام في إطار لون من الخطاب المنقول (ينشدون: صامدون) وبذلك يزدوج الصوت الواحد، يتجزأ، يتعدد إلى أصوات مختلفة، بيد أن هذا الاختلاف يخفي تجانساً على مستوى أصل الكلام، فالأصل واحد وليست هذه الأصوات المتنافرة إلا إيقاعات سرعان ما تنصهر وتتآلف لتحدث لحناً واحداً هو صوت الشاعر الذي يتخفى وراء أقنعة متعددة تعبر عن مسيرة القضية الفلسطينية وموقف موحد تجاه الأحداث المأساوية، ولعل هذا الموقف هو الذي يحفز أحمد على تجذير وعيه وكشف حقيقة الطرف المقابل وقد أشارت يمنى العيد إلى هذا الغرض في دراستها لمرحلة الحلم وبينت أن أحمد يتعامل في التناقض مع طرف آخر يقوم بدوره على التناقض بين الظاهر والباطن غير أن اهتمامها بهذا المحور لم يفض بها إلى إبراز البنية الموصولة بالمربع الحقائقي (carrè veridictoire)، هذه البنية التي تمكن من رصد ذات الكيان (être de lêtre) ومسند الحالة للآخر لذلك لم تبين كيفية اشتغال التصويغ وهذا ما سنعمل على إبرازه في هذا الإطار.

يتخذ الآخر أشكالاً تصويرية متعددة يرشح بعضها في الألفاظ التالية:

(كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة - المتفرجون - المتسلقون على الجراح...)

وإذا ما أردنا الوقوف على حقيقة هذا الأخ الذي يتوجب عليه أن يناصر أحمد وقضيته فإن مؤشرات كيانه تظهر عبر تأويل الفاعل المصوغ (أحمد) من خلال التفسير والتقويم القائمين على حكم معرفي، بفضله يتبين حقيقة الطرف المقابل فيصبح الخفي واضحاً، جلياً، بينما كما يتبدى في الرسم البياني التالي الذي وإن قام على التباين فإنه يجسد الترابط بين محوري الظهور (الظاهر - اللا ظاهر) والكينونة (الباطن - اللاباطن) حيث تتجلى الحقيقة(41).



انطلاقاً من هذا الرسم تظهر العلاقة بين الظاهر والباطن علاقة تقوم على الوصل والتباين، إذ لا يعرف الواحد منهما إلا في ارتباطه بالآخر وتمايزه عنه في الآن. وإذا

كان الظاهر يبدو جلياً من الوهلة الأولى فإن الباطن يقترن بما هو خفي وسري وغير معلن، ويجيء موصولاً بدواخل الطرف الآخر وما يخفيه للفلسطيني من مكائد فهو وإن يكن في الظاهر أخا مناصراً للقضية، فهو في الباطن متسلق على الجراح وعدو وخنجر في يد الأعداء... وهو بهذا التصرف ينخرط في السلبية، وخيانة أقرب الناس إليه.

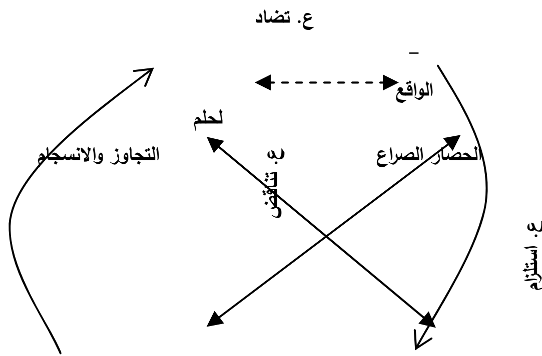
هذه الحقيقة الدامية تتكشف من خلال وعي أحمد المتنامي فكلما ازداد وعيه اتضحت له حقيقة الطرف المقابل وتمكن من هتك أسراره فيسقط الوهم ويتبدى الوجه الآخر. وإزاء استفحال المأساة يلتجئ أحمد إلى عالم الحلم عالم بديلٍ يجد فيه توازنه ويحقق كيانه.

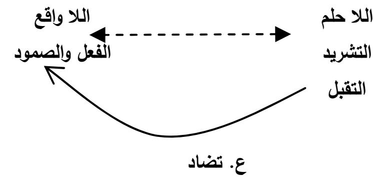
والحلم ههنا ليس بالمفهوم الرومانسي البائس، بل هو رؤية واستشراف للآتي دونما انقطاع عن الأرض ـ الجذور، فعل يبقى مشدوداً إلى الواقع ويظل مؤثراً فيه يقترن بجنوح المخيلة وإرادة الخلق، فهو القوة غير المعهودة التي تتخطى الجراح وتلملم ما تناثر من شظايا الجسد، وهو الشدة والصلابة والقدرة الخارقة على تحويل الذات والأشياء والعالم، حتى لكأن الحلم قدر أحمد الزعتر وملاذه الأخير، بل لنقل إنه العالم الذي تجد فيه الذات انسجامها وتحقق توازنها المفقود.

إن ثنائية الواقع/ الحلم تضعنا في إطار الدراسات البنيوية للمعنى وقد اتخذت في النص أشكالاً مختلفة ظهرت من خلال التقابلات التالية:

- تقابلات تراتبية: أحمد الفرد/ أحمد الجمع/ أحمد الكوني
- تقابلات متناقضة: حصار/ هجوم
  موت / حياة
- تقابلات متضادة: نازلا/ صاعدا
- تقابلات تبادلية: كان/ ينمو (الآن)

ومجموع هذه الثنائيات مرتبطة بمعان سياقية سبق أن وصلناها بالحلم إذا ما تقاطعت فإنها تفرز المعنى الرحم في بنية النص العميقة كما يظهر ذلك في المربع السميائي التالي الذي يعد من منظور غريماس ترسيما ما قبليا لكل استثمار دلالي يقوم بالأساس على علائق التضاد والتناقض والاستلزام:





يبرز هذا الرسم البياني الذي يعد عند السيميائيين نموذجاً شكلياً وخطاطة تجريدية كيفية انتظام المعنى ومسار القصيدة، ومسار أحمد الزعتر الذي يمر من الواقع المُرّ، واقع الحصار والتشرد والتشظي إلى التجاوز والحلم بوصفه عالماً بديلاً يتخطى التناقضات وتنصهر فيه المعاناة بالتفاؤل، ويغدو عالماً أرحب لهوية كونية وولادة أسطورية، عالم الإمكان وتحقيق الكيان وتجاوز العراقيل والحدود.

***موسم الهجرة إلى الشمال بين التملك وسؤال الهوية**

تقترن المحاولة الثانية التي سنهتم بها في إطار هذا العمل بقراءة الناقدة لرواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح(43) وقد بنت تحليلها على موضوع "التملك" تملك السودان بوصفه هاجساً وسؤالاً ملحاً. ويرتبط "التملك" الذي يغدو موضوعاً للرغبة بالانتماء إلى الوطن مبرزة أن كلا من مصطفى سعيد والراوي على ما بينهما من اختلاف وتمايز يعبر عن الانتماء إلى السودان ومحاولة تغيير أوضاعه، بل لعل سؤال الرواية الملح يظل موصولاً بعناء "استعادة تملك الوطن [...]، تملك لا يبقى مجرد حلم مسفوح في مياه الحياة الهادرة، أو مجرد وهم يفترضه التطور، بل تملك هو بمثابة قرار في الحياة واختيار لها يبنى زمنها"(44). ولا غرابة أن تلقى الرغبة في تملك السودان بظلالها على النص وتجد الناقدة صدى لها في البنية الروائية وأساساً في لعبة الزمن التي تفصح عن الانتماء والغربة. وإذا كان "زمن الوقائع" يجيء موصولاً بمعنيي الغربة والهجرة التي تظهر من خلال النهر، نهر الهجرة المتدفق الذي يحمل أجيالاً وأجيالاً من أبناء الوطن المغتربين فإن "زمن القص" المرتبط بالحاضر بعد عودة مصطفى سعيد وإقامته في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل هو زمن التملك. وتغدو لعبة الزمن حسب يمنى العيد مقياسا لتقطيع النص الروائي إلى مقاطع ثلاثة، المقطع الأول موصول بالفصل الأول من الرواية ويهيمن عليه "زمن القص" زمن حاضر شخصيتي الراوي ومصطفى سعيد. وفي المقطع الذي يستغرق الفصول الممتدة من الثاني إلى التاسع يظهر "زمن الوقائع" المقترن بقصة مصطفى سعيد. أما المقطع الثالث الذي يرتبط بالفصل الأخير من الرواية فهو يحيلنا مجدداً على "زمن القص" (الحاضر)، بيد أنه حاضر مختلف عن المقطع الأول بما يطرحه من أسئلة حارقة حول الهجرة والغربة والانتماء إلى الوطن.

ومتى تأملنا هذا التقسيم تبين لنا أن الناقدة لم تحترم المقياس الزمني المحدد آنفاً (الحاضر/ الماضي/ الحاضر)، ذلك أن المقطع الأول يحوي إطلالة على الماضي من خلال المعطيات التي يقدمها عن الراوي من حيث اهتمامه بشاعر مغمور طيلة سنوات ثلاثة وحنينه إلى أهله وجده بالخصوص وبعض ملامح طفولته، أو عن مصطفى سعيد وأوضاعه قبل حلوله بتلك القرية الصغيرة. وكل هذه المسائل تمر عليها الناقدة، بل إن بعضاً منها تعتبره بمثابة إطلالات التذكر التي لا تشكل كسراً لزمن القص. أما الأحداث التي تقترن بالحاضر في المقطع الثاني كعلاقة مصطفى بزوجته وولديه وما جد من وقائع يوم اختفائه والرسالة التي تركها إلى الراوي ونحوها من التفاصيل فإنها لم تذكر إطلاقاً(45)، ومن المفروض أن تقترن بـ: "زمن القص" حسب مفاهيم الناقدة الإجرائية. أضف إلى ذلك الخلط بين الأزمنة الذي نتبينه من قولها "إن زمن السرد هذا كله يبدو كأنه زمن القص نفسه أو زمن الكتابة الروائية نفسها"(46)،وهي بهذا تخلط بين زمن السرد وزمن الكتابة الموصول بنشأة النص والفترة التي استغرقتها كتابته، وقد نجد في بعض النصوص ما يدلل عليها من علامات أو تواريخ مخصوصة تبرز بداية كتابة الرواية ونهايتها.

وكنا ننتظر أن يقودها التمييز بين "زمن القص" الموصول بالخطاب و"زمن الوقائع" وقد اقترن بالحكاية إلى تنزيل الزمن المنزلة التي يستحقها والعناية بالنظام الزمني القائم على عدم المطابقة بين زمن الخطاب القائم على الخطية وزمن الحكاية متعدد الأبعاد، وتقتضي دراسة النظام الزمني في هذه الرواية المقارنة بين ترتيب الأحداث المتتالية في الحكاية وعرضها المختلف في الخطاب ورصد ما يتولد عن ذلك من مفارقات زمنية (Anachronies) لها وجهان المدى (Portèe) وهو المجال الذي يفصل بين لحظة توقف السرد والأحداث القائمة على الاستباق والاسترجاع والاتساع(47) (Amplitude) الموصول بالديمومة التي تتراوح ما بين السرعة والبطء وتكون على صلة بوقائع الرواية.

ولئن ارتبط زمن الشخصية على مستوى الحكاية بتاريخ السودان كما بينت الناقدة فإن الموضوع الرئيسي قد اتصل - في تقديرنا - بالصدام الحضاري الذي لفت إليه عدداً من الباحثين (48). وعنوان الرواية يستقبلنا بالزمان (موسم) موصولاً بالمكان (الشمال) الذي يتخطى مدلوله الجغرافي أو الهندسي وكونه أداة تؤطر الأحداث ليغدو مقوماً أساسياً ومفتاحاً نجوز به إلى عالم القص ونطلع على خصوصيات التجربة البشرية.

ولا غرابة أن يتصدر المكان القص ويجيء مقترناً بالعنوان بوصفه بنية دالة على

النص ما دام الفضاء يسهم في تشكيل معمار الرواية، ويؤسس فعل السرد، ويكشف حقيقة الشخصيات والعوامل(49) (Actants) والصلات القائمة بينها، بل تراه يوجه إلى حد بعيد مغامراتها، ويؤثر في مسارها السردي والمصائر التي ستؤول إليها. لذلك يمنح المكان نص الموسم حياته ودلالته ويسمه بميسم مخصوص، بل يغدو علة لوجوده. فإذا بنا ننتقل من مكان الرواية إلى رواية المكان بتفاصيله وتاريخه وأشيائه وشخصياته، وإذا المكان جوهر التجربة البشرية وعنوانها الدائم بكل ما يحمله من دلالات وأبعاد وثنائيات ضدية توحي بمجموع الصراعات التي تشهدها رواية موسم الهجرة إلى الشمال وتتراءى لنا منذ البدء ضديّة شمال/ جنوب التي تفصح عن صراعات معقدة ومأساوية بين حضارتين ونمطين من الحياة ورؤيتين مختلفتين للوجود، بل إن هذا الصراع الموصول بسيميائية الشخصيات في النص يتخذ من الجنس قناعاً له فإذا عالم مصطفى سعيد يعج بالنساء اللاتي حملن نظرة حالمة عن الشرق وبالصراعات المدمرة التي أوصلت هؤلاء النسوة إلى القتل أو الانتحار. ومن خلال اللقاء بالمرأة الغربية لا يريد مصطفى سعيد كما تذهب إلى ذلك الباحثة أن ينتقم لضعفه ويثبت توحشه وإنما يريد أن يبرز عقدة التفوق، هذه العقدة التي صاحبته منذ طفولته وقد بدا مختلفاً عن أقرانه، كائناً عجيباً يكبر أكثر من سنوات العمر ويطوي المسافات طياً كأنه صنع من عجينة خاصة. أضف إلى ذلك أنه أراد أن يثور على فكرة مثاقفة قائمة على الدونية واحتقار الجنوب والهيمنة الاقتصادية والثقافية. وفي مواجهة هذا الاحتقار والاغتراب القسري الذي يعيشه الشرقي ترسم الرواية مساحات ملأى بالصراع تأكيداً للانتماء الحضاري وتعميقاً لسؤال الهوية من أجل إثبات الذات وتحقيق الكيان، فإذا بنا أمام الصراع الثقافي الموصول بالحضارة ومكتسبات الإنسان وقيمه ومعارفه ونظرته للذات والعالم من حوله. وبهذا تكون الثقافة في مفهومها الواسع موضوعاً للرغبة لا عاملاً مساعداً ومعارضاً في آن كما ذهبت إلى ذلك الباحثة، ويكون سؤال الهوية تعبيراً حياً عن الوعي بالخصائص التي تميز الإنسان الشرقي فتقترن بالأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية التي تنبئ بالمغايرة والاختلاف والبحث عن التفرد والخصوصية لذلك يبقى الشرق في عالم مصطفى سعيد هاجساً وذاكرةً طيلة سنين قضاها في إنكلترا، بل يغدو حالة ذهنية وفكرة لا فكاك منها

ويجيء سؤال الهوية مقترناً بتجربته وممارساته وتفاصيل حياته اليومية، وكل شيء في البلاد الغربية يرده إلى وطنه ويذكره بوقع الصدام الحضاري. فمحطة فكتوريا التي يحط بها تحمله إلى الزمن المنقضي، وتظهر بصفتها فضاءً مناوئاً ضم الجنود والمدافع

والرشاشات التي أرسلت لغزو الجنوب وإحكام السيطرة على النيل ومنابع الحياة والخصوبة.

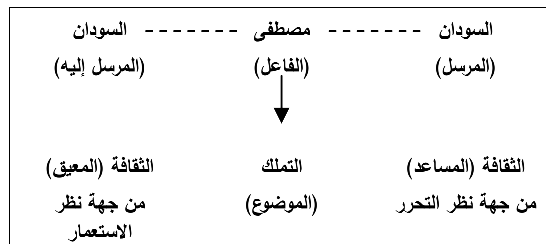
وميلاد مصطفى سعيد، هذه الشخصية المثقلة بالدلالات، الحبلى بالرموز، يقترن باليوم الأول لدخول الإنجليز السودان تحت قيادة كيتشنر، فيلتقي التاريخ الفردي بالتاريخ الجماعي، وينمو الحقد موصولاً بشرايين التاريخ وتكون الرغبة جامحة في الانتقام من الغرب وحضارة المركز ويتخذ الانتقام أشكالاً مختلفة ويظهر من خلال المحاضرات التي كان يلقيها مصطفى سعيد في جامعة أكسفورد حول الاقتصاد السياسي وما يكتبه عن اقتصاد الاستعمار. كما يظهر عبر تجنيس العلاقات فإذا الشرق رمز للفحولة، ولخطاب يريد أن يغير الخرائط والمعادلات التاريخية وينشد وضعاً أفضل للذات الجماعية، ولأمة تشقى بزمانها، وإذا الغرب على صلة بالأنوثة والخصاء، وتبعاً لذلك ظل مصطفى سعيد يمارس لعبة الرجولة، بل قل يعيش تجربة الجسد بكل ما تحمله من دلالات اللذة وأبعاد حضارية ورمزية، تجربة تعبر عن وعي الذات والعالم. وهو بذلك يريد أن يثأر لكيانه، لانتمائه وتاريخه ويتخذ من المرأة أداةً موحيةً بالصراع الدامي، وبمثل هذه الطريقة العجيبة كان يوقع بالنساء الغربيات ويجعلهن صيداً ثميناً، النساء اللاتي حلمن بطقوس الشرق وشموسه الدافئة ورماله الذهبية ووقعن بذلك أسيرات في شركه فإذا المدينة في الرواية تتحول إلى امرأة. وإذا كانت إيزابيلا سيمور وآن همند وشيلا غرينود قد استسلمن دون عناء إلى هذا الغازي الذي يتخذ من الشرق والتاريخ العبق وطاقات النيل الأسطورية قناعاً ليفوز بضحاياه الواحدة تلو الأخرى فإن جين مورس كانت أكثر النساء قوة بل قل كانت ميداناً لهذه المعركة على أرض الجليد وفي عينيها يمتزج النداء بالتحدي وتتبدى نيران المعركة ويستحيل اللقاء صورة دالة على الصراع الحضاري وحتى الأشياء التي تلح جين مورس على أخذها وتحطيمها تظهر موصولة بالتاريخ، والعراقة والقدم كالزهرية والمخطوط العربي النادر ومصلاة الحرير الإصفهاني.. لكأننا أمام الغرب الذي يريد أن يسلب الشرقي من حضارته وكنوزه وهويته الضاربة في القدم. وفي هذا الإطار تبرز الأشياء كالصندل والنرد وريش النعام والمرآة والرسوم التي تفتن في تجسيد غابات النخيل والشموس لحظة غروبها على جبال البحر الأحمر، وقوافل الجمال التي تشق الصحراء العربية، فضلاً عن الكتب والسجاجيد والعطور الشرقية... هذه الأشياء التي تتجاوز تكونها عناصر تزيينية (Elements dècpratofs) وتظهر بوصفها كائنات فاعلة، مؤثرة في صيرورة الأحداث. بيد أنها لم تستأثر باهتمام يمنى العيد على الرغم من كونها يمكن أن تشكل مبحثاً ثرياً، جديراً بالدراسة، ذلك أن للأشياء

حضورها في القص كما للعوامل البشرية.

وإذا كانت هذه الأشياء قبل انضمامها إلى النص تحيل على مرجع معين فهي ما إن تدخل القص حتى تظهر على نحو جديد صياغةً وعرضاً وتنظيماً، وتشحن بدلالات حافة، وتتشكل وتتطور في إطار العلاقات التي تنسجها مع الفضاء أو الفواعل من حيث الائتلاف أو الاختلاف، بل إن مجموع هذه العلاقات الظاهرة أو المخفية تحدد الوظيفة التي تنهض بها، فإذا بها عنصر مساعد لشخصية مصطفى سعيد تسهم في الإيقاع بالنساء الغربيات اللاتي ظللنا مأخوذات بسحر الشرق وتاريخه العبق وأساطيره التي تحملهن إلى زمن الحضارة البدئي حيث كان الإنسان مجرداً من كل الأقنعة، موصولاً على هيئة عجيبة بالطبيعة والكون من حواليه، وكن يبحثن من وراء ذلك عن توازنهن المفقود في ظل الحضارة الغربية التي سلبت الإنسان بعقلانيتها المفرطة وثورتها الصناعية إنسانيته وأبعاده الروحية.

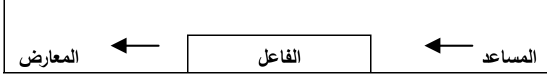
كما أن الأشياء تظهر أداة فاعلة في إطار معركته مع جين مورس(50)، معركة يلتقي فيها الحقد بالحب الذي يستبد بمصطفى سعيد ويلازمه ملازمة الشخص لظله طيلة السنوات الثلاث التي قضاها وهو يطارد فريسته، ويفعل كل ما في وسعه من أجل الإيقاع بها وتحطيم عنجهيتها، عنجهية المركز المتحضر الذي يعمل بكل الطرق على الإبقاء على هيمنته وسيطرته على عالم الشرق.

وبالإضافة إلى موضوع الرواية فإن اهتمامنا سيتجه إلى النموذج العاملي الذي وصلته الناقدة ببنية الرواية ورأت أن هذه "الهيكلية" تحدد الفعل الروائي الموصول بتملك الوطن، تملكاً يجعل من السودان المنطلق والهدف الذي تؤول إليه نتيجة الفعل كما يتبدى في الرسم البياني التالي:



ومتى تأملنا هذا النموذج الذي استوحته من غريماس تبين لنا أن توزيع الخانات الوظيفية والأسهم لا يبرز حقيقة الأدوار التي تنهض بها العوامل ولا العلاقات القائمة بينها، ولا يلتزم بالنموذج الذي قدمه غريماس في كتابه البنيوية الدلالية، وبالتحديد في الفصل الموسوم بـ: "تأملات حول النماذج العاملية" الذي اقترنت فيه هذا النماذج بالرسم البياني التالي(51):





ويبرز هذا الرسم البياني على نحو جلي المحاور الثلاثة الأساسية

1ـ أفقياً:

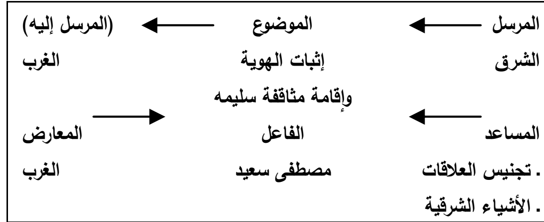
ـ يظهر محور التواصل بين المرسل والمرسل إليه الذي تؤول إليه نتيجة الفعل بعد حصول الفاعل على موضوع الرغبة.

ـ كما يظهر محور الصراع القائم على التخالف بين المساعد والمعارض لاختلاف طبيعة علاقة كل منهما بالفاعل فإذا كان المساعد يقدم العون فإن المعارض يعرقل الفاعل ويحاول حجب الرغبة عنه.

2ـ عمودياً:

ـ يبين محور الرغبة وهو أهم ما يسم الفعل وبه يكون ويتجسد كما أنه يفسر طبيعة الصراع المقترن بعلاقة الفاعل المريد بالرغبة.

إلا أن هذا النموذج لم يقع احترامه على مستوى توزيع الخانات ولا الأسهم فقد وضعت الناقدة الفاعل مكان الموضوع وغيرت اتجاه الأسهم مما أحدث لبساً في المحاور وتعالقها. وتبعاً لذلك فهي لم تبين تعالق محور الرغبة بمحور التواصل، وهما المحوران المتقاطعان ـ حسب غريماس ـ في موضوع الرغبة، فإذا الفاعل في علاقة بالرغبة التي تؤول نتيجة تملكها إلى المرسل إليه. وعلاوة على ذلك فقد جعلت صراع المعارض والمساعد موصولاً بالموضوع على حين أن غريماس يجعل محور هذا الصراع قائماً على الفاعل ويركز تبعاً لذلك على طبيعة العلاقات التي تصل كلا منهما بالفاعل كما سنرى في الرسم البياني الثاني الذي نقترحه ويعد نتاجاً لتحليلنا السابق الموصول بجوهر الإشكال الحضاري:



هذا الرسم البياني الذي يكون فيه الغرب مرسلاً إليه ومعارضاً في ذات الوقت يدل بشكل واضح على أن الغرب لم يقبل بمثاقفة سليمة لأنه يحمل أفكاراً مشوهة عن الشرق قائمة على الدونية ظل أسيراً لها، مما حدا بمصطفى سعيد أن يخوض الصراع وينتقم لذاتيته المهددة بالذوبان عبر تجنيس العلاقات وتوظيف الأشياء في معركته، كما رأينا آنفاً. ثم تراه يعود إلى السودان للمحافظة على كيانه وهويته وينخرط في الزراعة التي توفر الغذاء للجميع وتحرر الشرق من ثقل الهيمنة الاقتصادية، ويجد مصطفى سعيد امتداده في الراوي،وهو ما يتراءى من خلال لعبة الأقنعة وتبادل الأدوار في مواقع مختلفة من النص الروائي.

الخاتمة:

لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نقف على تجربة يمنى العيد النقدية التي سجلت وعياً مخصوصاً بقضية المنهج، وحرصنا على تتبع أسسها المعرفية ومقوماتها النظرية في إطار لون من الحوار النقدي الهادف إلى تعميق النظر في بعض المسائل التي تثيرها النصوص، وألححنا على إبراز المنعرج الذي مرت به تجربة الناقدة من مرحلة موسومة بالقراءة الإيديولوجية إلى مرحلة اتجهت فيها إلى القراءات المتعددة. وإذا كانت المرحلة الأولى إضاءة لتيار الرومنطيقين الذي جاء موصولاً بالسياق الثقافي والاجتماعي والتفاعل مع الآخر تفاعلاً ولد قضايا مختلفة لعل أهمها ما اتصل بالشعر وعلاقته بالذات والعالم، وبالكتابة مفهوماً وطرائق فإن المرحلة الثانية اكتست أهمية مخصوصة، وجاءت محملةً بأسئلة النص الأدبي، موصولةً بالمناهج الحديثة، مستفيدةً من منجزات البنيوية، متجاوزةً النظرة الآنية التي طبعت بعض هذه المقاربات، محاولةً وصل النص ببنية أشمل وأعم، بنية الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يترك بصماته بينة في النص.

ولعل اللافت في هذه المرحلة اهتمام الناقدة بالجهاز النظري الذي يعد أساساً لكل قراءة نقدية، ووعيها بإشكالية المنهج بصفته طريقة في النظر وأداة لمساءلة النصوص والوقوف على خفي القول في دواخلها، أضف إلى ذلك وصلها التنظير بالممارسة النصية التي أثرت ـ ولا شك ـ أعمال الناقدة، وبدت إضاءة للخطاب النقدي وعنصراً مكملاً للجهاز النظري ومرحلة لابد منها تغدو فيها العلاقة بين النقد وأسئلة النص بمثابة الحلقات المتداخلة والعناصر المتشابكة التي تسهم في إغناء التجربة النقدية وإخصابها وتعميق النظر في المسائل المدروسة، إلا أن محاولة التصرف في المناهج الغربية بحثاً عن قراءة شمولية يبدو أمراً لافتاً في كتابات يمنى العيد، بل لنقل أمراً يدفعنا إلى إثارة بعض التساؤلات حول كيفية الإفادة من أكثر من منهج، وشروط هذه الإفادة، وحدودها.

وصفوة القول إن عملنا هذا يظل مساهمة في التعريف بتجربة نقدية مخصوصة ومساءلةً لها من موضع الإضافة والمناقشة والمحاورة التي تبرز خصوصية هذه التجربة ومقوماتها وسمات التجاوز والتحديث فيها، سماتٍ تجعلها جديرة بالبحث والعناية، وإذا كانت هذه الدراسة قد اقتصرت على بعض مؤلفاتها فإنها تبقى مبادرة لأعمال أخرى يمكن أن تعنى ببقية كتبها النقدية، أو بقضايا القراءة وتقبل النقد العربي للنصوص الأدبية على ضوء معارف العصر ومكتسباته.

الهوامش:

1. أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د.ت) ص .131
2. الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، ص .41
3. المصدر السابق، ص .44
4. فؤاد الفرفوري: أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤشرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، تونس . ليبيا، 1988، ص 237.
5. يجيء هذا النقد موصولاً بالمادية الجدلية والمادية التاريخية القائلة بأن الوجود الاجتماعي يحدد وعي الأفراد، وآراء الناقد النمساوي أرنست فيشر الذي ألح على الترابط الجدلي بين المضمون والشكل والتفاعل الخلاق بينهما، إذ إن قيمة النص لا ترجع إلى موضوعه فحسب، وإنما أيضاً إلى كيفية صياغته لذلك الموضوع وإلى السياق الذي يتنزل في إطاره. وفضلاً عن ذلك ثمة حضور لافت لجورج لوكاتش. وإذا كانت الناقدة قد أحالت على كتابه الموسوم بـ: دراسات في الواقعية فإن حضوره يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ تبدو آراؤه مبثوثة في مؤلفها في إطار اهتمامها اللافت بمسألة الوعي بصفته حصيلة لمجموع الأنشطة والعلاقات التي ينسجها الإنسان مع الإنسان أو مع الطبيعة والأشياء. فإذا الوعي قوة فاعلة تسهم في تطوير الحياة وطاقة محركة للإنسان.
يراجع: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، الصفحات 20، 22، 23، 24، 36، 100، 10، 112، 153.
6. يراجع المصدر السابق، 49
7. يراجع د. محمود طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريف، المطابع الموحدة تونس 1989، ص ص 58 ـ 59.
8. يراجع: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، الصفحات 103 ـ 104 ـ 107.
9. ميخائيل نعيمة نقلاً عن يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، ص 129،
10. المصدر السابق، ص .134
11. المصدر السابق، ص .155
12. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت 1985، ص 7.
13. المصدر السابق،ص .37

14ـ المصدر السابق، ص 33 ـ 34.

15ـ المصدر السابق، ص 12.

16ـ تردد الاهتمام بمرحلتين الفهم والتفسير في عدد من كتابات لوسيان غولدمان ويمكن الرجوع إلى مؤلفه الموسوم بـ: الإله الخفي

Lucien Goldmann, Le Dieu cache Gallimard, paris, 1959, p. 105.

17ـ يراجع: محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 39، وما يليها.

18ـ يراجع: في معرفة النص، ص 67.

19ـ يراجع

Mikhail Bakhtine: Maxisme et la philosophie du langage, traduit du russe et prèsentè par Marina Yagullo. Les editions de Minuit, Pares 1977, p28.

20ـ تظهر الحوارية في أشكال مختلفة كالخطاب الديني والسياسي والاجتماعي من خلال الممارسات اليومية والاحتفالات كما هو الشأن في الخطاب الكرنفالي الذي يحوي العروض والشعائر والطقوس المهرجانية التي تجمع الناس وتقف في مواجهة الثقافة الرسمية بما تحمله من تعدد في الأصوات وازدواج قيمي (Ambivalence) وقدرة على الإضحاك في فضاء قائم على الأضداد بما يحمله من مفارقات ومقابلات بين المقدس والدنيوي والسلطوي والشعبي والملك والجنون. وليست هذه المحاكاة الساخرة إلا وجهاً من وجوه المقاومة في ظل واقع لا يسمح ببروز معارضة رسمية.

لمزيد التعمق في خصائص الخطاب الكرنفالي يمكن الرجوع إلى:

Mikhail Bakhtine: la poètique de Dostoievski, èd du Seuil, Paris, 1970, p. 152 et suivantes.

21ـ في معرفة النص، ص 77.

22ـ المصدر السابق، ص 74.

23ـ المصدر السابق، ص 124.

24ـ المصدر السابق، ص 120.

25ـ ناتالي ساروت: "الواقع بالنسبة إلى الروائي هو المجهول واللامرئي، ضمن كتاب الرواية والواقع، تعريب رشيد بن حدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء 1988، ص 12.

26ـ يراجع سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 35.

27-_ Roland Barthes: Se bruissement de la langue, èd. Du Seuil, Pares, 1984, p. 73.

28ـ يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 11 ـ 12

29ـ يراجع في هذا الصدد قاموس السيميائيات العقلاني، الاستدلالي في النظرية اللغوية.

A.J.Greimas, J. Courtès" sè,optoqie. Dictionnaire raisonnè dela thèorie du

langage, Hachette, Paris, 1979, p102.

30- يراجع يمنى العيد: في القول الشعري، ص ص 149 ـ 156.

31- Thèorie de la literature, texte des formalists Russes, rèunis, prèsentès et traduits par Tzvetan Todorov, èd, du Seuil, Paris, 1965, p33.

32- يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987، ص 105.

33-_ Roland Barthes: critique et Veritè, èd. Du seuil, Pares, 1966, p64.

34- في القول الشعري، ص 107.

35- يراجع

Roman jakobson: Huit questions de Poètique, èd. Du seuil, 1977, p.p. 163 __ 188.

36- في القول الشعري، ص 109.

37- يراجع:

A.J. Greimas, J.Courtès: sèmiotique, Dictonnaire raisonnè de la thèorie du langane, p. 197.

38- يراجع:

Oswald Ducrot: Le dire et le dit, Les editions de Minuit, Paris, 1924, p. 171.

39- محمود درويش: الديوان، دار العودة، بيروت 1983، ص 604.

40- المصدر السابق، ص 603.

41- Greimais, j. courtes: sèmiotique dictionnaire raisonnè de la thèorie dulangage, p 419.

42- ترمز هذه الأشكال إلى العلاقات التالية:

التضاد

التناقض

الاستلزام

.أما السهام الدائرية فإنها تمكن من فهم دينامية المعنى ومسار تشكله في النص بدءاً من الواقع المأزوم ووصولاً إلى الحلم.

43- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الجنوب، سلسلة عيون المعاصرة، تقديم توفيق بكار، تونس، 1979.

44- في معرفة النص، ص 42.

45- سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، ص 76.

46 ـ في معرفة النّص، ص 227.

47 ـ يُراجع في هذا الغرض:

Gerad Genette: Figures lll, éd du Seuil, Paris, P. 89 et suivantes.

48 ـ انظر على سبيل المثال:

- جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، (د.ت).

ـ الطيّب صالح عبقريّ الرواية العربية، دار العودة، بيروت 1984.

49 ـ تشمل العوامل لا الكائنات البشرية فحسب، وإنما أيضاً الحيوانات والأشياء والتصورات والأفكار المجرّدة والحالات الموصولة بالحقد والحبّ والغضب ونحوها، وقد استعملنا مصطلح العامل بالمعنى الذي حدّده غريماس وجوزيف كورتيس في قاموسهما، فهما يريان أنّ

العامل هو الذي ينهض بالفعل أو يقع عليه فعل الفاعل، يراجع في هذا الغرض:

A.J. Greimas, J. Courtés: Sémiotique, Dictionnaire rais onné de la théorie du langage, p.3.

50 ـ يراجع في هذا الصدد:

صلاح الدين بوجاه في الواقعية الروائية، الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص .111

51 ـ انظر:

A.J Greimas: sémantique structurale, recherché de méthode, lidraie Larousse, Paris, 1966, p. 180.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

***العيد (يمنى):**

- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان، دار الفارابي، ط 2، بيروت 1988.
- في معرفة النّصّ، دار الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت 1985.
- في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، .1987

1 ـ المراجع باللغة العربية

***بوجاه (صلاح الدين)**

في الواقعية الروائية، الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993.

***درويش (محمود):**

الديوان، دار العودة، ط 10، بيروت 1983.

***سويدان (سامي):**

جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت 1995.

***سويرتي (محمد):** النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991.

***صالح (الطيّب):**

موسم الهجرة إلى الشمال، دار الجنوب، سلسلة عيون المعاصرة تقديم توفيق بكّار، تونس 1979.

***طرابيشي (جورج):**

شرق وغرب، رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربيّة، دار الطليعة، بيروت (د. ت).

***طرشونة (محمود):**

مباحث في الأدب التونسي المعاصر دراسات نقديّة في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريف، المطابع الموحدة، تونس 1989.

***الفرقوري (فؤاد):**

أهمّ مظاهر الرومنطيقيّة في الأدب العربي الحديث، وأهم المؤثّرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، تونس ـ ليبيا 1988.

***مجموعة من المؤلفين:**

الطيب صالح عبقري الرواية العربية، دار العودة، ط 4، بيروت 1994.

***مجموعة من المؤلفين:**

الرواية والواقع، تعريب رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء 1988.

2 ـ المراجع باللغة الأجنبية:

*Bakhtin (Mikail):
- La poetique de Dostoievski, Ed. Du Seuil, Paris, 1970.
-Marxisme et la philosophie du langage, Les editions de Minuit, Paris, 1977.

*Barthes (Roland):
-Critique et Vérité, Ed. Du Seuil, Paris, 1966.
-Le bruissement de la langue, Ed. Du Seuil, Paris, 1984.

*Ducrot (Oswald): Le dire et le dit,
Les editions de Minuit, Paris, 1984.

*Goldmann (Lucien): Le Dieu Caché, Gallimard, Paris, 1959.

*Greimas (Algirdas Julien): Semantique strucrale, recherché de méthode, Lidrairia Larousse, paris, 1966.

*Greimas (Algirdas Julien), Courtes (Joseph):
Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, paris, 1979.

*Jakobason (Roman): Huit Questions de poétique, Ed. Du Seuil, paris, 1977.

*Ouvrage collectif: théorie de la littérature, texte des formalists Russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan todorov, Ed. Du Seuil, paris, 1965.



النقد الخاص بفارس زرزرو

د. عبد الله أبو هيف

حظي فارس زرزور بالعناية النقدية منذ مطلع الستينيات إثر نشره مؤلفاته الأربعة الأولى القصصية والروائية، "حتى القطرة الأخيرة" (1960) و"42 راكباً ونصف" (1962) و"حسن جبل" (1969)، "ولن تسقط المدينة" (1969). وتصدر هذه العناية الناقد المتميز عدنان بن ذريل في كتابه "أدب القصة في سورية"، وحوى دراسة وتحليلاً للسرديات القصصية والروائية لأربعة وعشرين قاصاً من رواد القصة السورية، مع توضيح خصائصهم ومراحلهم وخصائص فتراتهم، وتوزع النقد الخاص بفارس زرزور إلى مرحلتين، الأولى حتى عام 1980، والثانية من عام 1981 حتى اليوم.

1ـ المرحلة الأولى:

اتسم نقد المرحلة الأولى بالموضوعات والمضامين بالدرجة الأولى، وكان السائد في السرد هو القصة، ثم تقدمت الرواية المكونات السردية مع مطلع السبعينيات، حتى أصبح هذا الفن الروائي ديوان العرب خلال العقدين الأخيرين.

1-1 عدنان بن ذريل: كانت تصريحات زرزور هي الأكثر تأثيراً على المنظور السردي، حتى أن سردياته تماهت مع السيرية، حسب معتقداته وتمثلاته للخصائص الثقافية القومية، فقد أشار عدنان بن ذريل إلى تلك التصريحات، على أن رواياته صورة حية للكفاح الوطني والاجتماعي، وتلخص تاريخ فترة كاملة من التاريخ العربي، ولا سيما الفترة التي استغرقت في كفاح سورية لطرد المستعمر الفرنسي، مثلما تابع في كتابه الروائية الكفاح لتفجير الثورة الاشتراكية، وأكد

أن حوادث القص كلها واقعية(1).

ثم سمى شغله واقعياً سردياً وتحليلياً في استعادة التاريخ العربي وتعضيد الذات القومية، ووصفه بالقاص والروائي المتفوق، إذ فاز باكراً بمعظم جوائز الدولة والمؤسسات الثقافية في القصة القصيرة والطويلة، ووسم مجموعته القصصية "حتى القطرة الأخيرة"، بالتنوع القومي والعسكري والشعبي وثرائه الفكري(2). ورأى أن زرزور استعمل مصطلح "حي يرزق" لنعت بطله "حسن جبل"، وهو يرسم حياته مستحضراً في ثناياه ورؤاه عناصر التمثيل الثقافي(3).

لا نغفل عن أن بن ذريل هو ناقد رائد في سورية، بإصداره كتاب "الرواية العربية السورية، دراسة نفسية"(1973)، إلى جانب مؤلفاته النقدية الأدبية الكثيرة التي ربطت التحليل الأدبي مع التحليل النفسي، ثم نماها بالاتجاهات النقدية الحديثة كالأسلوبية والبنيوية والنصية خلال عقدي الثمانينيات والتسعينات، وقد عرض في كتابه المشار إليه، الاتجاه الواقعي القومي والبعد التاريخي في الستينيات، عند أديب نحوي، وأفاد أن رواية "لن تسقط المدينة" (1965) تاريخية ممتازة عن معركة ميسلون، وتسرد قصة المعركة المؤلمة في التاريخ العربي الحديث، "وتفند ظروفها بين كيد الحلفاء ومطامعهم، وبين ظروف التخلف الظاهر الذي كانت عليه البلاد وقتها"(4).

أوضح أن المؤلف ربط عمله الروائي فيها بالزمان والمكان، وجعله يتسلسل بين عامي 1918 و1920 على أرض الوطن السوري كله، شماله وجنوبه منذ مساومة الحلفاء على اقتسام البلاد، حتى الاصطدام المسلح مع الفرنسيين في ميسلون.

نقرأ تعريف بن ذريل وتوصيفه لروايات زرزور التالية: "الأشقياء والسادة"، و"حسن جبل"، و"اللا اجتماعيون"، و"الحفاة وخفي حنين"، ويلحق كل رواية بتقييمه الموجز لها كقوله عن رواية "لن تسقط المدينة": "إنها الكسب الروائي الكبير الذي ربحناه من هذا الأديب الموهوب فارس زرزور، المخلص لقضية الشعب، وهذه الرواية التاريخية ميزتها بالفعل أنها استلهمت عملها الروائي من حياة الشعب وطبقاته المختلفة وخاصة الطبقة الكادحة والمتنورة، فرسمت لنا نماذج بشرية شعبية تعيش قضايا النضال القومي، والعمل السياسي والثوري، قضايا الوطنية والكرامة والتضحية"(5).

تركز النقد عنده على القيم الإيجابية لمحتواها ومضامينها، وقليلاً ما يهتم بالشكل الروائي والقصصي وتقنياته وأساليبه، ونلاحظ على سبيل المثال، أنه أدغم شرحه للروايات جميعاً، مثل الربط بين حيثيات شخصية واحدة في روايتين، وهما محمد قاديش وحسن جبل، ويتواتر سلوكهما في المسالك الوطنية العامة.

عرض بن ذريل بعناية الاتجاه الاشتراكي في الروايات الثلاث التالية، إذ تجمع رواية "اللااجتماعيون" بين رصد التصرفات والسلوك، وبين تعرية الإنسان الداخلي في أحوال حبيبين من حب غير متكافئ، هو بالأحرى حب من طرف ليلى سليمان، والذي يفصمه خالد جعفر، ويجر على صاحبته الويل والهوان والمرض، وأفضى هذا العرض إلى أن "العمل الروائي شيق وصميمي، ويلاحق الاجتماعية في تصرفات الأبطال وسلوكهم وظروف حياتهم، وأيضاً في طباعهم، وأخلاقهم، وإنسانهم الداخلي"(6).

أفاد أن رواية "الحفاة وخفي حنين" ألصق بالاتجاه الاشتراكي من سابقتها، سواء من حيث موضوعها وأوصافها أم تحليلاتها وتفنيداتها، عند رسمها لأحوال الفقر والبؤس والشقاء التي عليها فئات العمال الزراعيين الموسميين في سورية العربية من جنوبها إلى شمالها، بما يؤشر إلى واقع عربي سوري بائس، عايشه المؤلف، وانفعل به، وهاهو ذا يحرك شخوصه، وينطقهم بهمومهم ومكنونات نفوسهم، على أن الرواية تلاحقهم ابتداء من مناداة متعهد الحصاد عليهم، حتى وصولهم، إلى ريف القامشلي، ثم رجوعهم من هناك خائبين"(7).

زادت عناية الناقد بتحليل الشخصيات الروائية بوصفها مسلوبة الإرادة بفعل الفقر والفاقة غالباً، بما يجعل الرواية كاشفة للسلبيات إزاء الواقع، ولشيء من الإيجابية التنويرية البسيطة، ومن الواضح أنه يقارب الواقع وشواغله العامة في نقده، وكانت أحداثها في العشرينات على أثر الاحتلال الفرنسي مباشرة، ومكانها دمشق والغوطة في الأساس.

إن نقده شديد النظر في القيم القومية والإنسانية وأحوال مواجهة البؤس في الواقع الداخلي المؤسي والاحتلال الأجنبي المؤدي إلى الاضطهاد وفقدان الأمان، وقد رسخ مواقفه الإيجابية من كتابة زرزور الروائية بالتدليل على مهارته الفائقة، ورسمه لأناسي الطبقات الكادحة والمكافحين ضد الأوضاع الجائرة، وتصويره لإنسانهم الخارجي والداخلي على السواء، إذ "يحققه المؤلف بربطهم بظروفهم الخاصة والعامة في وجودهم الإنساني، وربطهم بالزمان والمكان والنضالية الراهنة، وتطلعات الفترة، وهنا التواطؤ مع الأجنبي المحتل على مكافحة كل نزعة وطنية في البلاد، مما أكسبهم صفة المواطنية نفسها(8).

التفت الناقد إلى العتبات النصية والتماهي السيري مع فارس زرزور في تحليل الروايات، ولا سيما موضوعاتها ومضامينها في الأبعاد التاريخية والواقعية والنفسية، لإضاءة العصيان والشقاوة والعوامل المادية والمعنوية من جوع، واضطهاد، وهوان،

وتسلط، واستعباد، وظلم، وتعامل مع الأجنبي، وخيانة للوطن، واستعان، بالحوار مع الروائي مباشرة، لتنوير هذه الموضوعات والمضامين.

1- 2 نبيل سليمان وبو علي ياسين: وضع نبيل سليمان وبو علي ياسين كتاباً نقدياً ماركسياً بعنوان "الأدب والأيديولوجيا في سورية" (1974)، والتزما فيه بنزوعات الأدلجة أو الواقعية الاشتراكية التي ترسخت في مطلع الثلاثينيات في المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت، وحاول الأدباء والنقاد المنتمون للأحزاب الشيوعية والاشتراكية أن ينشروا النقد الماركسي، المعني بالمذهبية والعقائدية والتبشير والتحزيب وسوى ذلك، واندرج كتاب هذين الناقدين في الأدلجة والتبشير من خلال النقد الاجتماعي والطبقي للمجتمع القديم والبورجوازية الصغيرة والمتوسطة، ووصفاها بالفوضوية والعقم، بينما عبر أدب فارس زرزور عن شواهد المستقبل الاشتراكي والمجتمع الجديد، وعالجا روايته "اللااجتماعيون"، وتكاثرت في تحليلها الأحكام القيمية والتصريحات والتماهي السيري أيضاً، وصدرا بحثهما بعبارات من شهادته التي تعاطفا معها، (الطليعة الدمشقية، العدد 437، آذار 1973، ص 36 - 37)، وذكر في شهادته أنه نشأ في وسط ديني متعصب، وفي حديثه أن المهم هو "أن يظهر المضمون، فالمضمون هو الهدف، وقد يطرب القارئ للشكل الفني، ولكن الطرب ليس غاية، إنه ترفيه ليس ذا أهمية"(9).

واعتمد كلياً في إبراز أدلجة الرواية على مثل هذه التصريحات ووجهات النظر الشخصية للمؤلف، غير أن اتجاهات النقد الحديثة جاوزت ذلك مما يجعل القارئ هو الذي يعاود التأليف من جديد، من الاتجاه البنيوي أو النصي وسواهما إلى اتجاهات ما بعد الحداثة، ونلاحظ أن الناقدين مولعان بالأحكام القيمية، ونسبا فارس زرزور وحنا مينة إلى أدب المجتمع الجديد، "وكلاهما ينتمي إلى المعسكر الطبقي الاشتراكي، وكلاهما قدم ممارسات معينة من خلال بعض أدوات هذا المعسكر في العمل"، وحكما على زرزور أنه "إشارة بالغة الدلالة إلى قصور الأداة الفنية، وإجهاض التعبير، حيث لا ينفع إخلاص النية ولا حسنها"(10).

لا يخفى أن مثل هذه الأحكام القيمية ترهن النقد بالأدلجة والقبلية المتحكمة بالشعارات والمفاهيم السياسية والفكرية، فقد أكثرا التوصيف القيمي والعرض المسيس للمحتوى الروائي، كالإلماح إلى السجن وتكراره مع عدة شخصيات مثل خالد في الإقليم الجنوبي (مصر)، وفتحي السقاف في دمشق، وسميرة في سجن النساء الجانحات، وليلى في سجن خالها، وتعددت الآراء الفكرية والسياسية في أثناء عرض المضمون الروائي،

برأيهما كالاتكاء على علم النفس أكثر من علم الاجتماع، وتصوير الحالات النفسية الداخلية أكثر مما يصور التفاعلات بين الفرد والمجتمع، وأدغما تعامله مع علم النفس "بتجربته الشخصية التي تتحدث عنها الرواية"، وحسب تعبيرهما، بينما تميزت أعماله الروائية الأخرى بالنضال الجماعي وبأشكال من طبقات أخرى، كرواية "الحفاة" على سبيل المثال.

وشددا الأحكام القيمية على الرواية، كقولهما: إن أناس روايته "لا يستطيعون تغيير الواقع، كما لا يستطيعون أن يكونوا مجتمعيين"(11)، وانتقدا تقليدية الرواية واهتمام الروائي الرئيسي بجهتي الخير والشر، و"هذا النمط لم يعد القارئ الحديث ليجد فيه المتعة الفنية أو الفائدة الفكرية التي يرجوها"(12).

إن هذا النقد وصفي ومباشر بأحكامه المندغمة إزاء الأدلجة والتبشير، كما أشرنا.

1- 3 فيصل سماق: ألف فيصل سماق كتابه "الواقعية في الرواية السورية" (1979)، وفق الاتجاه الوصفي التحليلي في النقد الروائي، وإبان مفاهيم الواقعية الطبيعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، ومدى تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية فيها، وفصل الخطاب النقدي حول الواقعية الطبيعية والانتقادية، ونموذجها المدروس فارس زرزور عن روايته "المذنبون"، والواقعية الاشتراكية، ونموذجها المدروس حنا مينة عن روايته "الثلج يأتي من النافذة".

مهد تحليله لرواية زرزور بعرض رواياته السابقة ومدى واقعيتها، وجاءت رواية "لن تسقط المدينة" تاريخية واقعية، تؤرخ للثورة الكبرى، وتسرد قصة معركة ميسلون المؤلمة والمشرفة في التاريخ العربي الحديث مستقصية الظروف التي أحاطت بها من كيد الحلفاء ومطامعهم، إلى التخلف الواضح الذي كانت عليه البلاد وقتها، وأشاد بالروائي زرزور الذي لا يقصر "عن الغوص في أعماق النفس البشرية ليصورها ساعة الحرب، حين لا يكون بد من أن يدخل الخوف إلى نفس الإنسان فيهرب بعض المقاتلين من المعركة، ويؤكد الكاتب على الروح الوطنية التي يتحلى بها الشعب من خلال تصويره لاختلاف الناس على الاندفاع في مقدمة المجاهدين ضد الاحتلال، واتفاق جميع الفئات الشعبية والطوائف الدينية، ووقوفها صفاً واحداً في وحدة وطنية صادقة تناضل ضد المحتل، ومن أجل وحدة الوطن وتحرير ترابه"(13).

احتفى سماق بالمنظور القيمي في نقده، على أن روايات زرزور تبث الأمل والتفاؤل في النفوس من خلال تأكيدها بأن الاحتلال لابد أن يقاوم، وأن الظلم صائر إلى زوال. ثم وصف النضال في رواية "حسن جبل" ضد المستعمر الفرنسي في أنحاء سورية كلها، وثمن مقدرتها العالية في تصوير الواقع ودقته

وتمكنه من خلق الجو الطبيعي والنفسي الملائم مما يعطي الرواية ميزة فنية تحسد عليها، واقترب من موضوع رواية "الأشقياء والسادة" بتناوله موقف فلاحين مجاهدين من غوطة دمشق، هما حسن وجابر، وتوالت المشاهد فيها، وهي تصوير تواطؤ الإقطاعيين مع المحتل الأجنبي وتعاونه معه لقمع كل تمرد يقوم به الفلاحون، وحرص الناقد على تتويج تحليله بالنقدية، شأن الفكرة الدلالية عن موقف الشعب من المحتل وأعوانه، ولا سيما طبقاته الكادحة التي عانت من الاستغلال والاضطهاد، وانتقد ختام الرواية بمشهد المعلمة التي تحدث تلاميذها عن توزيع الأراضي على الفلاحين بعد صدور قانون الإصلاح الزراعي، ورأى أن هذه الخاتمة لا تتناسب مع ظروف الحقبة التاريخية التي تتناولها الرواية ومعطياتها، وقدر مواقفه القومية، لأنه يسجل انتصار الكادحين وتحررهم الوطني والاجتماعي، ويسوغ منظوره الروائي بعد ذلك الذي يجسد مصالح الفقراء والكادحين في سورية، وخاصة الفلاحين.

كان النموذج المدروس هو روايته "المذنبون"، وقدم حياة المؤلف من شهاداته وحواراته، وتحديده لمفهوم الرواية عنده: الرواية هي إحدى الفنون التي واسطتها الفكر والرؤية والقلم، وتوضح في حرص وأدب لتكون في خدمة الإنسان" (شهادات الروائيين، المعرفة، دمشق، العدد 146، نيسان 1974، ص 193).

ثبت رأيه العام بالرواية على أنها "قرية الصيرة، الطبيعية والمجتمع، الطبيعة بقحطها في مطلع الخمسينيات، والمجتمع بصورته الإقطاعية الشرقية عهدئذ"(14)، ثم عرض الرواية وموضوعها ومغزاها، من تصويرها للعالم المر والقاسي ومن لا ذنب لهم، إلى المذنبين والمدانين من شخصيات الرواية الشعبية العامة، وأمعن كثيراً في تحليل هذه الشخصيات الراسمة لصورة الحياة في سورية. واتجه إلى شرح طريقة التعبير الفني الممتع في هذه الرواية، وقدرتها الفنية على تجسيد الواقع" من خلال صياغة الحدث صياغة حية تشاكل الواقع، بل تستمد من هذا الواقع أكثر مقوماتها"(15)، على أنه بدا في روايته عميق المعرفة بالحياة.

لم يغفل الناقد عن مكانة روايتي زرزور "الحفاة وخفي حنين" و"اللااجتماعيون" في تداخلهما مع الواقعية الاشتراكية إلى حد ما، فقد اختار في الرواية الأولى منهما الفلاحين والعمال الزراعيين الذين يعانون من الاضطهاد، ويرزحون تحت وطأة الفقر والبؤس في مجتمع جائر لا يرحم، واستطاع أن يثري الفضاء الروائي بتطلعات عيشهم بكرامة إنسانية قابلة للتحول المجتمعي لئلا تظل على ما هي عليه من بؤس وشقاء. ثم اختار أبطال روايته الثانية منهما من نوع

مغاير لما عرف في رواياته السابقة، بوصفهم كادحين وفقراء "يتعرضون للتشرد والسجن، ويعانون من شتى أشكال الاضطهاد الإنساني والطبقي"(16).

تنامى الاتجاه الوصفي التحليلي في نقد فيصل سماق للكتابة الروائية عند فارس زرزور تلاقياً بين المحتوى والشكل لتعليل المنظور الروائي ورؤاه الفكرية.

1- 4 سمر روحي الفيصل: باشر سمر روحي الفيصل النقد الروائي في منتصف السبعينيات، وتأصل في نقده الاتجاه الوصفي التحليلي اعتماداً على قراءة النص الروائي بالدرجة الأولى وتفسيره وتأويله، وتعالق هذا الاتجاه مع المنهج الفلسفي لتحليل المحتوى والمنهج البنيوي لتوصيف الشكل، وابتعد كلياً عن المصادر الخارجية،ومنها التصريحات والتماهي السيري، ودرس الروايات من دواخل نصوصها ومدى تخييلها وتشكلاتها الفنية والتقنية إلى حد كبير..

عالج في كتابه "ملامح في الرواية السورية "الرواية السورية والمجتمع من خلال عدة روايات، ومنها "المذنبون" لفارس زرزور، وحلل فيها مجتمع هذه الروايات، واتسمت دراسته بالأمانة العلمية والدقة والموضوعية المنهجية لإبراز الخصائص الاجتماعية والثقافية والسياسية، وانصرفت الرواية في توصيفه وتحليله الفكري والفني إلى بناء عالم روائي متخيل يصور الحراك الاجتماعي، وقد قارب النقد المحتوى بالأساس أولاً، وحاول النظر في الشكل أو التشكل الروائي ثانياً.

عرض الرواية بإيجاز، وأمعن في توضيحها الفني التقليدي من حيث المعمار الفني، "وواضح أن النسبة المئوية التقليدية فيها مرتفعة، إلا أن هذه الصفة لا تمنحها ذماً أو مدحاً، لأنها صفة خاصة بطريقة التناول الفني للحدث"(17)، وجاهر بالتزامه للمفهوم الفني للروايات التقليدية، على أن هذه الرواية نموذج حسن نادر بين الروايات السورية في المرحلة موضوع الدراسة، انطلاقاً من مقدرتها على بث نسغ الحياة في النهج التقليدي وتقديم برهان كاف على رحابتها الفنية كذلك. وعلل المفهوم التقليدي للحبكة الروائية للاشتغال بسرد حوادث مع تركيز الاهتمام على أسبابها، وبعملية ترتيب هذا السرد الخاص بمنظوره الروائي الذي ينظم الأحداث مع أسبابها ونتائجها ودلالاتها، وبرسم الشخصيات وتفاعلها مع هذه الأحداث وتجليات مسالكها مع الومضات الإنسانية إزاء القضايا الاجتماعية الضاغطة على الذات.

كان الاهتمام الأكبر في نقده باللغة، مفردات وتراكيب وطرائق استخدامها السردي الروائي، وقد قدر حرص زرزور على استعمال المفردة الفصيحة المبسطة، وإن

وردت في الرواية بعض الهنات اللغوية والنحوية، "أما التراكيب والجمل فواضح أن المؤلف قد اعتنى بها عناية فائقة تبعاً لعنايته بالوصف"(18)، وأكد أن البنية اللغوية سليمة، وأضفى عليها الروائي" من ثقافته ما جعل السرد رائقاً مقبولاً لولا الاستطرادات الكثيرة التي أبعدته عن الهدف الأساسي من حركة القص الروائية"(19).

وأشاد النقد بالوصف في الرواية من إجادة وصف الأشياء الخارجية والحركات الاجتماعية إلى الوصف الداخلي الكاشف عن دخائل الشخصيات ومواقفه غير المباشرة من جهة، وذكر الأسباب الكامنة وراء الأحداث كلها من جهة أخرى.

أورد الناقد رأيه الإجمالي بالرواية، على أنها مقروءة على الرغم مما فيها "من أمور قابلة للنقاش، وهي تدل دلالة واضحة على مقدرة الروائي زرزور على توفير المتعة والتشويق لعمله الروائي ذي النفس الطويل"(20)، وربط هذا الرأي الإجمالي بتعبير هذه الرواية العميق عن مجتمع الرواية السورية، ومن أبرز هذه الموضوعات: تفتت المجتمع الزراعي القديم، أسرياً وتعليمياً وتدريجياً اجتماعياً وملكية زراعية ونظماً حكومية، والواقع الاجتماعي السياسي، والقيم والعلاقات الاجتماعية، وشخصيات المجتمع الريفي، وتعبيرها الواسع عن المشكلات الاجتماعية، وحسن رسومها الدالة عن التطور والتحديث، وهجرة الريفي إلى المدينة، ثم أضيئت تكونات مجتمع المدينة فيها، مما جعل الرواية حاضنة للتعبير الاجتماعي بجدارة.

تميز نقد الفيصل لرواية زرزور بثراء الاتجاه الوصفي التحليلي من خلال إضاءة البنية الروائية الفنية وتقاناتها والرؤى الفكرية وتجسداتها.

2ـ المرحلة الثانية:

استغرق نقد المرحلة الثانية في الكشف عن الفنية السردية تحليلاً للتجربة الروائية والقصصية محتوى وشكلاً وجمالية عند العديد من الباحثين والنقاد، وتنامت المنهجية في أكثر من اتجاه نقدي.

2ـ 1 نبيل سليمان: تطور نقد نبيل سليمان في كتابه "الرواية السورية 1973 ـ 1977" من الأدلجة والالتزام الماركسي في كتابه النقدي السابق إلى إضاءة معالم الصراع الاجتماعي والوطني دون الربط الكامل بالتسييس والتحزب، وواءم بين الشكل الفني والأدلجة ضمن تطورات الاتجاه الواقعي النقدي ومدى تعالقات المضامين مع التقانات الفنية، للإفصاح عن فنية الرواية إلى جانب محتواها العقائدي والنظري.

عالج الناقد تجديد زرزور للرواية التاريخية في روايته "لن تسقط المدينة"، فقد اختار الحل الفني التقليدي للزمن الروائي،

واحتذى التسلسل التاريخي، وسجل الأرقام أحياناً، على سبيل الارتجاع، أو التواصل مع السيرة الذاتية، شأن روائيين آخرين.

وتداخل السرد الروائي مع التوليف بين ذكر وقائع تاريخية، والقليل من التخييل الروائي، وأورد في السياق التاريخي بعض المآزق والصراعات الاجتماعية في وصف استقبال الناس للجيش (ص 13، 14، ص 19)، أو وصف الجماهير المستمعة إلى خطاب فيصل في حلب (ص 64)، أو وصف الطبيعة الديكوري في مطالع الفصول (ص 16، ص 91)، ويتحول هذا الوصف أحياناً، برأي الناقد، "إلى تحديد لجغرافية المعارك بشكل تقديري"(21)، ولفت النظر في الوصف إلى تمازجاته مع الأشعار والأهازيج الشعبية والتصوير الفيزيقي للشخصيات (بشير الصافي ص 23، مريم ص 27)، ورسم مشاهد القتال بصورة سينمائية أخاذة (إصابة قاديش في معركة الشيخ بدر)، وبلغ الأسلوب السينمائي ذروته في وصف معركة ميسلون، واستخدم الروائي النجوى، أي حوار الذات مع الحوار التاريخي والمجتمعي.

أشار الناقد إلى استعمال القصة داخل القصة بما يفيد تراكم الحوادث التاريخية والواقعية من الذاكرة واستعادة الماضي إلى الراهن ومنظوراته المستقبلية، وأشاد بتفوق الروائي زرزور لاستخدام التقنية التقليدية لروايته التاريخية، وانتقد قليلاً تسطيح بعض الشخصيات الثانوية، وتدخلات الراوي الفجة في السياق وقطيعته مع الماضي أحياناً، والشرح بدلاً من التجسيد، وهي أحكام قيمية مباشرة.

ثم عالج الناقد رواية "حسن جبل" التي برع فيها في تصوير دخائل الشخصيات الفنية، وفي اتساع معادلة الزمن الروائي كالتسلسل والاستباق، واستخدم النجوى لتعميق الحوار مع الذات الخاصة والعامة، وأفاد أن الروائي قلل من السرد في القسم الأول من الرواية، ولجأ إلى الحوار والوصف الدقيق وتثمير طاقة التخيل الروائي في أكثر من موقع للإحاطة الأشمل بالحوادث التاريخية.

حكم الناقد بعامة أن "تجربة فارس زرزور تبرهن بقوة على أن جمالية عصرنا الأدبية، كما يقول البيريس، لم تستطع أن تنال تقريباً من قوانين الرواية التاريخية، وهي كما تكاد أن تكون المكان الأدبي الذي لا يمكن للجمالية الكلاسيكية أن تفقد فيها حقوقها أبداً، مع أنها مرغمة على التأثر بالحساسية الخاصة لعصرنا، بما يلاءم نمطها التعبيري التقليدي"(22) وآلت هذه الرؤية الفنية إلى حسن استعمال زرزور للصورة الروائية لإعادة تشكل المجتمع في سورية بين الحربين العالميتين، شأن روائيين آخرين مثل حنا مينة، وكاظم الداغستاني،

وخيري الذهبي، ونسيب الاختيار، وحسيب كيالي ونذير العظمة،ووجد أن الإنجاز الكبير الذي حققه زرزور في روايته التاريخيتين السابقتين ينتسب بقوة إلى نمط الرواية التاريخية التي توجه الاهتمام الخاص إلى تصوير العلاقات وتحليلها بين الشخصية والتاريخ، وإلى إنارة "المشكلة المعقدة التي تتعلق بإدراك الشخصية لجوهر الحركة التاريخية، وإلى نشوء أفكار واتجاهات تحريرية في وعي البشر المتقدمين في الماضي"(23). وقد غطت رواية "لن تسقط المدينة" الفترة الممتدة ما بين 1918 - 1920، أي منذ رحيل الأتراك عن سورية حتى دخول الفرنسيين.

أما رواية "حسن جبل" فتضيء الاتصال الكفاحي والثوري بين ثوار الشمال وثوار الجنوب، الشام وجبل العرب.

نظر الناقد تالياً في رواية "المذنبون" مثالاً للرواية الريفية، ومثلها روايته الحوارية "الحفاة وخفي حنين"، على أنه يبالغ بالتعليمية من خلال ربط السياقات الاجتماعية والنفسية، ومعادلة الشكل والمضمون، نحو "معادلة الحياة الخصبة الطويلة العريضة في الريف، من منظور علمي وثوري، لا ينكر على فارس زرزور، والفن الروائي"(24). ونحو إبراز القاع الاجتماعي في الرواية السورية، عندما أمعن منظور حوارية "الحفاة وخفي" في مقاربة "الكاتب للشخصية العمالية، والتجربة التي يقدمها"(25).

2- 2 حسام الخطيب: درس حسام الخطيب في كتابه "القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات" مجموعة عبد السلام العجيلي "بنت الساحرة" (1984)، على أنها انعطافه حية وحد بين عهدين نحو تطور الفن القصصي في سورية، وعالج نهوض القصة القصيرة في الخمسينيات، من مرحلة المخاض، أواخر القرن التاسع عشر حتى عام 1037، ومرحلة النشأة حتى عام 1949، وبروز القصة القصيرة في عقد الخمسينيات، مطلع الستينيات، وأشار إلى شغل فارس زرزور فيها النهوض الذي طور للقصة "إلى مستويات مرموقة في الأداء الفني"(26).

2- 3 سمر روحي الفيصل: وجه سمر روحي الفيصل نقده الروائي إلى دراسة التجربة الفنية لإضاءة موضوعات الرواية وأفكارها، في كتابيه "السجن السياسي في الرواية العربية" و"تجربة الرواية السورية"، وخص فارس زرزور بالدراسة في هذين الكتابين، واللافت للنظر هو تطويره المنهجي في دراسة التقنيات الروائية ومدى إظهارها للرؤى الفكرية عند دراسته للبنية الروائية الضابطة للعلاقة بين الشكل والمضمون بفروعها الثلاثة: الإقناع والإمتاع والإثارة لضبط عملية الإيصال مع المتلقي، فلم

يرصد المضمون وحده، ولا الخواص الشكلية وحدها، بل تحليل بنية الرواية، ومحتواها الواقعي والذاتي. وطبق دراسته ومنهجها التفسيري لتجسيد مضامين الروايات، وللانتقال من "خير الانطباع إلى خير الموضوعية"(27).

كانت الرواية "اللااجتماعيون" مثالاً للروايات التي كان السجن السياسي جزءاً منها، وطرحت صورة جديدة للبطل السياسي الإيجابي السجين، وهي صورة الضابط الذي أعيى السلطة في أيام الوحدة بين سورية ومصر، فآثرت نقله إلى مصر، حيث عينته في وظيفة لا أهمية لها، شعبة التجنيد، ثم أصدرت أمراً بإعفائه من الجيش، وأجبرته على الإقامة الجبرية في مصر مع أنه سوري، ولم يغفل الناقد عن تجاذبات السلطة والمثقف، إلى السياق الروائي الراصد لحركات السرد "وسكناته كي تزج به في السجن مع رفاقه الضباط السوريين المسرحين من الجيش"(28)، أي أن الرواية عمل فني يتناول موضوع سجن أحد العسكريين المعارضين للسلطة.

اعتاد الناقد على التدقيق اللغوي وسبر التقانة الفنية والمواقف الفكرية عند تحديده للمنظور الروائي عند زرزور، فالرواية ترصد صورة السجن السياسي، "وهي صورة لا تنبع من جسد الرواية وسياقها، بل تنبع من قدرة المؤلف الذي حل في خالد جعفر وراح يستنطقه"(29)، الدلالة على القمع والإرهاب موجودة، لأن البطل معارض للوحدة على الرغم من أنه لا يستحق السجن والنفي والتشريد.

حلل الناقد مراحل السجن، ولا سيما الزنزانة، على جانب تحديد الزمان الروائي ومكانه أيام الوحدة بين مصر وسورية في القاهرة، ومنابذة القطرية، ونداء القومية العربية المنتشرة في الحركة الوطنية في سورية.

تناول الناقد في كتابه التالي "تجربة الرواية السورية" أربع تجارب هي تجربة سد الفرات، وفيها رواية زرزور "آن له أن ينصاع"، وتجربة إعادة صوغ الرواية، وتجربة الشكل السيري في الرواية التاريخية، وتجربة رواية الصيغة الشخصية، وتلازم اتجاهه الوصفي التحليلي في هذا الكتاب مع المنهج التحليلي التفسيري والمنهج الواقعي، والمنهج البنيوي، لدى التركيز على الأفكار والتعبير الفني عنها ومدى ارتباط الشخصية المدروسة بمجتمعها، أما الراسخ في شغل هذا الناقد فهو التحليل الروائي الكاشف للبنية الروائية العامة ومدلولاتها.

شرح الناقد الاتجاه المضموني لروايات الفرات، وأولها رواية زرزور، ناظراً في النص الروائي و"دلالته الثنائية: المضمون والشكل

لسبر مدى دقة موضوع الفرات بالنسبة إلى الأشكال الفنية السائدة في الرواية السورية"(30)، بما ينفع في معرفة الموضوع وسياقاته الاجتماعية، وكانت رواية زرزور أول عمل روائي يكتب عن سد الفرات، وقورنت بروايات جان الكسان "النهر" (1979)، ومحمد إبراهيم العلي "التحول الكبير" (1978)، وعبد السلام العجيلي "المغمورون" (1979)، ورأى أن نص زرزور لا يشير إلى شيء له علاقة كبيرة بالفن الروائي، فهو منتظم في "خط معاكس تماماً للواقعية الطبيعية اللطيفة التي رأيناها في روايته الأخيرة "المذنبون"(31)، أي أن الفيصل شدد تقييمه الفني والفكري لهذه الرواية، ورأها أقرب إلى تقرير نتائج سد الفرات الاقتصادية والاجتماعية، من منطقة الغمر إلى ذكر الحزام الأخضر أو العربي، وما صدر عن هذا الأثر الاقتصادي والاجتماعي من قسوة العيش، ونظر الناقد في الرؤية المثالية لطبقة العمال وخلاصها من النقائص والجرائم والتهاون مع بناء السد، وشرح عدم إغفال زرزور عن ظلم الطبيعة في المنطقة، "وبالذات فيضان الفرات المتكرر، والمآسي التي كان يخلفها وراءه"(32)، وأورد الناقد رأيه النهائي على أن الرواية عمل غير متماسك، يفتقر إلى مرتكز رئيسي ينعكس من خلاله سد الفرات على المستوى الشخصي، أو الاجتماعي، أو أي مستوى آخر يختاره الروائي، وعلل هذا الرأي النهائي بالأحكام الفنية، وأولها ضعف واقعية الرواية لاستغراقها في الإيهام أو قيامها "على وهم المؤلف بوجود الفكر المثالي"(33).

من الملاحظ أن الناقد الفيصل معني عناية فائقة بالاتجاه الوصفي التحليلي للنص الروائي لإبراز الرؤى الفكرية والفنية من دواخله، تجاوزاً للأحكام الخارجية التي كانت شائعة إلى حد كبير في النقد الروائي.

2ـ 4 فيصل سماق: طور فيصل سماق نقده الوصفي التحليلي في كتابه الثاني "الرواية السورية: نشأتها وتطورها، مذاهبها"، ودرس فيه نشوء هذا الفن الروائي الحديث، ريادة وتكويناً ونهوضاً وانطلاقاً إلى تصوير المحلة التاريخية والفنية في أبعادها القومية والوطنية في سورية. وعني بوصف مرتسمات الواقعية الاشتراكية في الرواية السورية، وقدر زرزور في مقدمة الروائيين السوريين الذين تناولوا قضية الأرض والفلاحين وحياتهم وبؤسهم، منطلقاً من أرضية طبقية كادحة، حسب تصريحاته بأنه اشتراكي بالفطرة، وكونه عاش حياة متواضعة جداً، وانغمر بالفكرة الطبقية، وهذه التصريحات مأخوذة من شهادته المنشورة في مجلة "الموقف الأدبي" (العدد 129 ـ 130، 1982، ص 185).

وجد سماق أن صورة زرزور وأفكاره مجسم بصدق وواقعية بنماذج حارة من حياة

مجتمعنا وريفنا بوجه خاص في إنتاجه كله، وكان للرواية فيه النصيب الأكبر، ثم تحدث عن رواياته الست الأولى محتفياً بحسن الرواية الواقعية عنده في استقراء الماضي والحاضر والتطور التاريخي وآفاق المستقبل، ومنها معاناة سورية من أزمات سياسية مستمرة في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات، "خضع فيها الشعب للأحكام العرفية والمعتقلات والسجون وعدم الاستقرار السياسي والاجتماعي، حيث سادت الديكتاتوريات العسكرية والانقلابات المتتالية"(34).

اعتنى فيصل سماق في كتابه بعناصر الاتجاه الوصفي التحليلي، وفي مقدمتها خصوصيات الجنس الروائي ولغته وأسلوبه بلوغاً لوجهات النظر أو المنظور الروائي عند زرزور الحافل بالمواقف والأفكار والمعتقدات القومية والوطنية.

2ـ 5 عبد الله أبو هيف: وضع عبد الله أبو هيف كتابه الثاني في النقد الأدبي "الأدب والتغير الاجتماعي في سورية"، وخص الموضوع القومي في القصة القصيرة بالدراسة والتحليل من خلال قصص فارس زرزور، وأديب نحوي، ومراد السباعي، وناشد سعيد، وزهير جبور، وعلي المزعل. وصدّر الدراسة والتحليل بقصص زرزور، وتألقها في التعبير عن القضايا القومية مما يتصل بالأحداث والوقائع الكبرى كالحروب والثورات وحركات الاستقلالات، وبالنضال العربي في سبيل التنمية والاشتراكية كالمشروعات التنموية الاقتصادية والاجتماعية ذات النفع القومي والوطني العام، كالسدود الكبرى ومشروعات استصلاح الأراضي، والتصنيع، وإنشاء المؤسسات، والفرارات الثورية وتأثيراتها القومية.

أبان الناقد أن زرزور، "كان يكتب وأمامه المثال أو القدوة، ليكون بطله أمثولة باقية في وجدان المتلقي بعد ذلك"(35)، على أن قدرته بالغة في بناء عالم واقعي ينطق بمحبة الوطن، ويفيض بالدلالات القومية والواقعية، مثلما تضمخت بإرادة صامدة ضمن إيقاع البنية الفنية الموحية بالنفس الملحمي وإلفة المنظورات القصصية.

2ـ 6 عادل حسن جبور: أصدر عادل حسن جبور الجزء الأول من كتابه "في سيرة فارس زرزور"، وقربها من السرد الروائي المباشر عن حياته وإبداعه بوصفه رائداً من رواد النهضة الأدبية الاجتماعية المعاصرة، وقد أصبح نتاجه الأدبي، بتقديره، سفيراً لسورية في الوطن العربي والعالم مدعاة للفخر والاعتزاز، وأنه صادق في نقل المعاناة، من حيث الاختزان في وعيه وإدراكه آلاف الحوادث من خلال وجوده في الريف بين الفلاحين والبسطاء من الناس، وبين أفراد القوات المسلحة. وكان هاجسه الدائم وشغله الشاغل تعرية الواقع الاجتماعي بسلبياته

وأمراضه للوصول إلى مجتمع أفضل.

روى في هذه السيرة قصصه الذاتية التي عاشها في رحلته المضنية خلال عقدي الأربعينيات والخمسينيات، ونصح قراءة هذه السيرة "لما فيه من الدقة والحكمة والبلاغة بمكان تدفع بقارئها للوقوف طويلاً أمام الحقبة التاريخية التي عاشها هذا الأديب ونقل أحداثها الاجتماعية بأدق التفاصيل، وأجمل الصور الأدبية في العلاقات الإنسانية"(36).

تناول الباحث، وهو يقارب السرد الروائي، أهم تفاصيل حياة زرزور قبل التحاقه بالحياة العسكرية، وختمها بفصل "الهارب من السجن" بلسان زرزور: "لذا أخذت أتحسس جسدي، هل أنا مصاب، أم أن تلك الرصاصات لم تنل مني أي أذى، أزيزها ما زال يدوي في أذني حتى الآن بعد انقضاء أكثر من ثلاثين عاماً على تلك الحادثة المشؤومة، وظللت أسائل نفسي، وأنا استلقي على ظهر العربة، وأنا غير مصدق، هل نجوت حقيقة"(37).

2ـ 7 علي نجيب إبراهيم: بادر الناقد علي نجيب إبراهيم في كتابه "جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة "إلى ممارسة الاتجاه الجمالي المعرفي في النقد الأدبي لإضاءة المعرفة والتخييل في الصوغ الروائي، بما يفيد في كشف الرؤية الشمولية للنص الروائي، ومعرفيته من دواخله، ومقاربة وعي الذات ضمن الخطاب الروائي وحواراته، وتنوير آليات التعالق بين الظاهراتية والتخيل في تصوير سيرورة الحياة حسب نظرية الأدب ومناهجه الحديثة، ومارس الناقد علم الجمال ونقد الوعي في عدد من الروايات السورية، ومنها رواية "المذنبون" لفارس زرزور، لمعرفة العالم جمالياً، ووعي الذات القومية والمشكلات الوطنية والاجتماعية، واهتم بالسياقات الاجتماعية والفنية، وعالج في رواية زرزور الظروف الاجتماعية للفلاحين تحت نير الإقطاع في الخمسينيات وما تخلف وراءها من اضطهاد وعنف وقمع. وتناول المسافة الجمالية بين عالم الرواية وعالم الواقع، والعلاقة العضوية ـ التكاملية بين الذاتية والموضوعية في الرواية، وأفصح عن جماليات هذه الرواية في التحولات الاجتماعية والقيم الجمالية، وأورد تصريحاً لزرزور على سبيل عتبة نصية ساهمت في معرفة الرواية كقوله: "ربما تمتع القارئ بالشكل الفني، لكن المتعة ليست غاية، وهي ليست أكثر من ترف لا أهمية له"(38)، ومهد الناقد لمعالجة الروائي زرزور إزاء ما يعانيه الفلاحون تحت وطأة التحالف الإقطاعي ـ البورجوازي الذي كان يرمي إلى تكييفهم مع الجو الجديد دون إبداء أية ردة فعل حتى لو خسروا أرضهم وكامل حقوقهم.

أدرج الناقد التحولات الاجتماعية في غلبة تعبير الرواية عن التشاؤم وغلبة القبح الاجتماعي في أحلك الظروف وأقساها عند توطيد معايير الشكل الروائي التي تخضع خضوعاً تاماً لمتطلبات المضمون وضروراته. ثم عرض موضوع الرواية وسيرورتها الجمالية إيجابياً وسلبياً، وانتقد قلة اهتمام زرزور، برأيه، "بالمنطق الروائي في بناء الحبكة وسرد الأحداث"(39)، غير أنه لم يعلل هذا النقد النصي الجمالي والمعرفي تماماً، وعرض الملامح النقدية وإفصاحها عن وجهات النظر السردية ورسم الشخصيات، استناداً إلى مواقف الراوي من السرد، وأولها يتعلق بموقف موضوعي يشهد على حيادية الكاتب تجاه الموضوع المروي، والثاني يخص موقفاً ذاتياً يقود إلى وصف دقيق لأعماق الشخصية بوساطة الحوار الداخلي، والثالث يخص موقفاً ذاتياً يقود إلى وصف دقيق لأعماق الشخصية بوساطة الحوار الداخلي، والثالث يحقق التوازن بين حيادية الراوي وذاتية الشخصية، ومثل هذه المواقف معروضة عند نقاد السرد أمثال بييرزيما وكوجينوف وباختين ولوسيان غولدمان.

أشار الناقد إلى تمرد الراوي على هذه الأعراف كلها، وإن زاد فيها الحوار أو الحوار الداخلي (النجوى)، وأطلق بعد ذلك أحكام القيمية إزاء التقنيات السردية وجمالياتها مثل عنايته بمقولات علم النفس، وضبط بناء الشخصيات وإلباسها أحياناً قيماً رمزية، والربط بين الواقعي والجمالي وانصهارهما في الصورة الفنية، وهناك انتقادات لا تتناسب مع جمالية الرواية، لأنه ذكر المثل الجمالية وتجلياتها في مواقع كثيرة ومنها أن قيمة هذه الرواية كامنة في جانبها التسجيلي"(40).

من الواضح أن الناقد إبراهيم معني بالتحليل الفني، ولكنه لا يتخلى عن إطلاق الأحكام النقدية.

2ـ 8 عبد الرحمن برمو: نشر عبد الرحمن برمو كتابه "الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر"، وتحدث فيه عن حركة المجتمع العربي في سورية وتحولاته من الاحتلال العثماني ثم الفرنسي إلى الاستقلال والحرية، واختار روايات فارس زرزور مثالاً إلى جانب عدد من الروايات الأخرى، لإدراك جوهر الظروف السياسية والاجتماعية والبيئية والتاريخية والحضارية خلال مراحل نشوء الرواية التاريخية وتطورها، وحلل رواياته من النواحي الفنية والخيالية، ومن وجهة نظر الموضوع والفكر في هذا الفن، بالإضافة إلى تعيين الخصائص الفنية والفكرية في وعي التاريخ والذات القومية والقضايا الوطنية.

2ـ 9 محمد رياض وتار: درس محمد

رياض وتار في كتابه "شخصية المثقف في الرواية العربية السورية" مفهوم المثقف وتمثلاته في الرواية التعليمية والرومانسية والواقعية، وعاين موقف المثقف العربي من الحضارة ومن قضايا المجتمع والسياسة، وأبرز في دراسته نماذج الشخصية المثقفة التراثية والثورية واللامنتمية، وحلل مصادر أفكار هذه الشخصية الوافدة كالماركسية والوجودية والفرويدية، والثقافات الأخرى، وركز على الثقافة المحلية والدينية والحكايات الشعبية، ولديه اهتمام بأدوات التجسيد الفني لشخصية المثقف مثل نظرية الشخصية، وطرائف تقديم الشخصيات المثقفة في الرواية السورية، والخصائص الفنية للحوار بين هذه الشخصيات، وللعلاقة بين المثقف والمكان، وبين الراوي والمثقف، وأورد خير مثال للشخصية المثقفة في رواية فارس زرزور "اللااجتماعيون"، إلى جانب العديد من الروايات المدروسة لروائيين آخرين، غير أنه استعاد نقد نبيل سليمان الواصف للشخصية بولعها للحب الشرقي والتبعي والذيلي، ومثل هذا الرأي غير معلل، وخلص إلى "أن الشخصيات المثقفة مارست الظلم ضد المرأة، فحرمتها من إنسانيتها عندما رأت فيها كائناً أسطورياً، لا كائناً بشرياً فيه القوة والضعف، ورمتها بظلم أشد عندما اختزلتها إلى جسد يمنح المتعة واللذة، وتغاضت عن وظائفها الأخرى"(41).

تلاقى الناقد لاحقاً مع المنظور الروائي من داخل رواية "لن تسقط المدينة"، من خلال إبانة الدور الرجعي والعميل لمثقفي البرجوازية العربية من أجل قضايا الاستقلال الوطني، واستعاد أيضاً نقد سمر روحي الفيصل المؤشر إلى السخرية من البرجوازية الوطنية من خلال سخريته من شخصيته عبد الرحمن الشهبندر، ومثل هذه السخرية غير معللة كذلك، ورصد النقد ما حوته الرواية من بداية تشكل الوعي القومي العربي لدى شريحة من المثقفين البرجوازيين، وطرحت فكرة الوحدة الوطنية من خلال شخصياتها، لإبراز إيديولوجيا الشخصيات المثقفة، وتحديد طبيعة بواكير الوعي القومي العربي أو الديني.

رأى الناقد أن رواية "حسن جبل" امتداد لرواية "لن تسقط المدينة" في متابعتها لرصد أحداث النضال ضد المستعمر، وأهم ما فيها، برأيه، "هو الأفكار التي تضمنها الحوار الذي جرى بين الدكتور عبد الرحمن الشهبندر ومحمد قاديش، والذي كشف عن اختلاف في أفكار الشخصيتين اللتين تنتميان إلى طبقتين مختلفتين"(42).

أوجز الناقد وتار رأيه بالأحكام القيمية المباشرة حول الرواية دون التعميق بالتحليل الفني.

تميز نقد المرحلة الثانية حول أدب

فارس زرزور بتحليل الفن الروائي والقصصي محتوى بالدرجة الأولى، وشكلاً وجمالية بالدرجة الثانية.

3ـ ملاحظة عامة:

أظهر النقد الخاص بفارس زرزور، كما لاحظنا، طبيعة إبداعاته الروائية والقصصية، ولا سيما مضامينها ومحتواه الفكري، ومواقفه الشخصية والسيرية، وهناك القليل من النقد الفني وتقاناته ومنظوراته السردية.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم، علي نجيب: جماليات الرواة، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع، دمشق، 1944.
2. أبو هيف، عبد الله: الأدب والتغير الاجتماعي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990. 0
3. بن ذريل، عدنان: أدب القصة في سورية، منشورات دار الفن الحديث العالمي، دمشق، 1965.
4. بن ذريل، عدنان: الرواية العربية السورية، دراسة نفسية، مطبعة الآداب والعلوم، دمشق، 1973.
5. جبور، عادل حسن: الأدب الاجتماعي المعاصر في سيرة فارس زرزور، الجزء الأول، دار المستقبل، دمشق، 1994.
6. الخطيب، حسام: القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.
7. سليمان، نبيل (وبو علي ياسين): الأدب والأيديولوجيا في سورية 1967 ـ 1973، دار ابن خلدون، بيروت، 1974.
8. سليمان، نبيل: الرواية السورية 1967 ـ 1977، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1982.
9. سماق، فيصل: الواقعية في الرواية السورية، مطابع دار البعث الجديدة، دمشق، 1979
10. سماق، فيصل: الرواية السورية، نشأتها وتطورها، مذاهبها، مطابع الإدارة السياسية، دمشق، 1984.
11. الفيصل، سمر روحي: السجن السياسي في الرواية العربية، الط2، جروس برس، طرابلس، لبنان 1982.
12. الفيصل، سمر روحي: تجربة الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.
13. الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
14. وتار، محمد رياض: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

الهوامش:

1. بن ذريل، عدنان: أدب القصة في سورية، منشورات دار الفن الحديث العالمي، دمشق، 1965، ص 177.
2. المصدر نفسه،، ص 207.
3. المصدر نفسه، ص 325.
4. بن ذريل، عدنان: الرواية العربية السورية، دراسة نفسية، مطبعة الآداب والعلوم، دمشق، 1973، ص 133.
5. المصدر السابق، ص 137، 138.
6. المصدر السابق، ص 191.
7. المصدر السابق، ص 196.
8. المصدر السابق، ص 205.
9. سليمان، نبيل (وبو علي ياسين): الأدب والأيديولوجيا في سورية 1967 ـ 1973، دار ابن خلدون، بيروت، 1974، ص 364
10. المصدر نفسه، ص 331.
11. المصدر السابق، ص 378.
12. المصدر السابق، ص 379.
13. سماق، فيصل: الواقعية في الرواية السورية، مطابع دار البعث الجديدة، دمشق، 1979، ص 96 ـ 97.
14. المصدر السابق، ص 123.
15. المصدر السابق، ص 134.
16. المصدر السابق، ص 155.
17. الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 202.
18. المصدر السابق، ص 208.
19. المصدر السابق، ص 209.
20. المصدر السابق، ص 210.
21. سليمان، نبيل: الرواية السورية 1967 ـ 1977، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.
22. المصدر السابق، ص 147 ـ 148.
23. المصدر السابق، ص 180 ـ 181.
24. المصدر السابق: ص 319.
25. المصدر السابق: ص 335.
26. الخطيب، حسام: القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 91 ـ 92
27. الفيصل، سمر روحي: السجن السياسي في الرواية العربية، الط2، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1982، ص 6.
28. المصدر السابق، ص 118.
29. المصدر السابق، ص 120.
30. الفيصل، سمر روحي: تجربة الرواية السورة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص 13.
31. المصدر السابق، ص 37.
32. المصدر السابق، ص 41.

33ـ المصدر السابق، ص 84.
34ـ سماق، فيصل: الرواية السورية، نشأتها وتطورها، مذاهبها، مطابع إدارة السياسية، دمشق، 1984، ص 184.
35ـ أبو هيف، عبد الله: الأدب والتغير الاجتماعي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 193.
36ـ جبور، عادل حسن: الأدب الاجتماعي المعاصر في سيرة فارس زرزور، الجزء الأول، دار المستقبل، دمشق، 1994، ص 13
37ـ المصدر السابق، ص 386.
38ـ إبراهيم، علي نجيب: جماليات الرواة، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع، دمشق، 1994، ص 127
39ـ المصدر السابق: ص 172.
40ـ المصدر السابق، ص 190.
41ـ وتار، محمد رياض: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 55.
42ـ المصدر السابق، ص 81.



نقد النقد ونقده في سورية

تجربة نعيم اليافي نموذجاً[1]

د. أحمد جاسم الحسين *

شكّل د.نعيم اليافي ظاهرة فاعلة في حركة الثقافة العربية السورية في عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن المنصرم، وهذا ما سُجِّل له، في وقت كان مرحَّباً بالركود أكثر من الفاعلية، وقد تجلت فاعليته في جهات متعددة: الجامعة و ووسائل الإعلام واتحاد الكتاب العرب، وعبر صور متنوعة: المحاضرات الجامعية والعامة، والندوات والمؤتمرات والكتب والمقالات.

عُرف بصوته الجهير الواضح المؤثر في جمهوره، من النقد الأدبي انطلق نحو ساحة الثقافة والفكر ليضمّ إلى تجربته روافد اجتماعية وفكرية ودينية وسياسية.

ومثل كثير من التجارب والظواهر النقدية والأدبية التي وجدت في السنوات الأخيرة لم تُعطَ تجربة اليافي حقها من الجهد؛ لإنارة ما قدمته، أو تسليط الأضواء عليها...

ويكاد يكون الاشتغال في نقد النقد، ونقد نقد النقد ضربة لازب لتجربة مثل تجربة نعيم اليافي، فالاطلاع على جهود الآخرين

الهوامش

[1] جزء من البحث الفائز بالمركز الأول بجائزة نعيم اليافي النقدية التي أقيمت في دمشق عام 2007برعاية اتحاد الكتاب العرب وكانت لجنة التحكيم مكونة من الأساتذة: د. عبد الكريم الأشتر، د. محمود الربداوي، الروائي عبد الكريم ناصيف، وسيصدر البحث لاحقاً في كتاب مستقل.

وتقويمها، ومعرفة حسناتها وسلبياتها، وما الذي قدمته يعد أحد المؤسِّسات النقدية للانطلاق نحو الاشتغال الخاص وتحقيق التمايز المنشود، غير أن هذه الجهود تبقى في إطار الاشتغال المسكوت عنه، إن لم توجد ظروف ودوافع لإبراز هذا التقويم لتلك الجهود، وهذا ما حدث مع اليافي في كثير من شغله، ولا يكاد يخلو أي بحث من أبحاثه من نقد النقد، ويلحظ أن معظم جهوده قد توجهت نحو النقد المتعلق بالشّعر، وكذلك يلحظ أن بعضها جاء استجابة لتكليفات حيث مناقشة ما ورد في دورية أو التعقيب عليه، ولئن بدا مرتبطاً بالدورية، إلا أنه أعطاه صبغة عامة نظراً لإحاطته بواقع حركة الشعر، والغريب أن اليافي لم يُجرِ فيه أي تغيير حين نشر في كتاب، لذا فإن قراءته تبدو غير كافية، لأنه مبني على نصوص منشورة في الدورية ذاتها، وغالباً ما اتجه نقد النقد عنده نحو نماذج سورية: (الحداثة والشعر، المصطلح، الموقف، نقد القصة القصيرة، الدراسات الجامعية، الفكر النقدي..) و توزعته الأجناس الأدبية المختلفة، وارتبط بمجلة الموقف الأدبي، وبفروع اتحاد الكتاب العرب.

إن الأدوات المعرفية لناقد النقد أو الأشخاص مختلفة عن سواها من أصناف النقد، إذ ستختبر المصطلح والمفهوم والمنهج والرؤية والأداة المعرفية والتحليل وأحكام القيمة أي آليات التفكير العلمي المنهجي، وتقوم بمقايستها على ما هو موجود، ومعرفة مدى الالتزام بها من قبل الناقد، ومدى دقتها ومقاربتها لما يدعى بالحقيقة العلمية، وكذلك ترصد وتحلل المستعمل منها وتفرزه في أي اتجاه يكون، وقد انقسمت هذه الاشتغالات إلى:

أ-نقد المصطلح الشعري وتطوره، والموقف النقدي من القصيدة العربية المعاصرة

ونشر فيه: اتجاهات نقد الشعر في الثمانينات(2)- تطور مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر العربي الحديث(3)- القصيدة العربية الحديثة وتطور الموقف النقدي منها(4).

ففي اشتغاله على اتجاهات نقد الشعر قام برصد المادة العلمية وتحديد الفترة الزمنية، وذكر الشعر الذي ركز عليه النقد في كل مرحلة، والتحول في الاهتمام بما حول النص والمبدع إلى النص، ومع معرفة الكاتب أن استقراء النقد ليست له القيمة المرتجاة دون الدوريات والأطروحات، إلا أنه غض النظر ليشير إلى أربعة عشر كتاباً وضعها في أربعة اتجاهات: الاهتمام بالنص وبالشعرية وباللغة والاستقبالية، ليصنف النقاد

وفقاً لاتجاهات قراءاتهم؛ حيث يعدد المناهج المتبعة: (التصويرية، الأسلوبية، الدلالية، البنيوية، السيميائية التشريحية) موضحاً أن الموقف من النص وطبيعة القراءة والإجراء النقدي والرؤية والمنهج والأيديولوجية هي التي تحدد موقع كل ناقد، راصداً بعض الإشكاليات والتطورات من مثل: الاتجاه نحو الألسنية، ومشكلة المصطلح، والسعي للإفادة من العلوم الإنسانية، وإيجاد مقولات عامة، والسعي للتخلص من الثنائيات، وتعج المقالة بالمناقشات العجولة لقضايا عديدة، وفيها الكثير من أحكام القيمة وسرعة التصنيف.

أما في تطور مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر الحديث، فإنه يحدد مراحله وقد سبق أن حددها منذ ثلاثين عاماً وهي (التقليدي، الرومانسي، الحر، النثر) مشيراً إلى كل مرحلة، وبعض كتبها، وبعض مصطلحاتها، محاولاً رصد التطور الذي حدث، مفرقاً بين البحث والمراجعة والمقاربة.

وفي القصيدة العربية الحديثة وتطور الموقف النقدي منها من خلال الشعر السوري، فإنه يصنف المواقف منها، رابطاً ذلك بالسياق الاجتماعي، مشيراً إلى عوامل الحكم النقدي في كل مرحلة متوقفاً عند جهود أحمد سليمان الأحمد وأحمد بسام ساعي و أدونيس وجلال فاروق الشريف ومحمد جمال باروت، محاولاً تصنيف كل منهم وفقاً للسمة الأبرز، مكتشفاً أن هناك فوضى في المصطلحات والمعايير والتصنيف، ليتحدث عن تجربته النقدية وكيفية استسلامه للأقاويل حول قصيدة النثر، وليلحظ أنه لم يشبع الموضوع بحثاً، بل اكتفى بمرور سريع، ويبدو الحرص التاريخي والعموميات والفصل بين الأنواع، متوصلاً إلى نتائج سبق أن تحدث عنها في حديثه التنظيري عن النقد حول كونه جزءاً من إشكالية الفكر العربي ودور الواقع والتراث والمؤثر الخارجي فيه.

ب- نقد محور منشور في دورية

و نشر فيه :الفكر الأدبي المعاصر في سورية [5]– ملف الحداثة والشعر[6].

المراجعة الأولى تقويم لما نشر في الموقف الأدبي من افتتاحيات نشرت في الدورية بعنوان الفكر الأدبي كما عكسته الموقف الأدبي، ويبدو أن هذه المراجعة أخذت حقها من الوقت حيث قسمها إلى محاور وتصورات لكل من كتبَ الافتتاحيات، وقدم مقاربات لما قدم، وقسمه إلى: يحاكي، يتبين، يرمي للمستقبل، ثم عن الوظيفة الإعلامية من الفردية والجماعية والمزاوجة، والأثر المتبادل، والالتزام والرؤية والتغيير، ثم توقف عند الأجيال والتجليات إبداعاً ونقداً ولغة، والأطوار التي مر بها.

ويوجد الكثير من الأفكار الصالحة للمناقشة والمخالفة، فما قدمه اجتهاد في التحليل حاول فيه التأطير والإضافة، إذ إن الأفكار التي أشار إليها بطبيعتها إشكالية.

في تعقيبه على ملف الحداثة والشعر، في الموقف الأدبي، يقدم مقاربة أفقية بحثاً تلو بحث مع الانتباه إلى السلب والإيجاب، متوقفاً عند جهود علي عقلة عرسان، حيث لا يناقشه بل يقدر موقفه، وهو يرى أن الطروحات التي جاءت فيما كتب تنسجم مع مفهوم المقدمة، ولا ينسجم هذا التهرب من أحكام القيمة تجاه عرسان مع ما كتبه اليافي حول بحث لحافظ الجمالي، إذ وصفه بأنه: (بضاعته فيه مزجاة ولا قيمة لها ولا أهمية)، وقد قال ما قاله عنه بعد أن لفت النظر إلى جوانب أخرى في شخصيته: «لقد قرأت له الكثير من كتب، مؤلفات ومقالات ومترجمات.. وشدتني طروحاته ومعالجاته لماضي أمتنا وواقعها المتخلف وآفاق مستقبلها، ولكن كل ذلك شيء وما كتبه عن الحداثة الشعرية تحديداً شيء آخر»[7].

وعن بحث لعمر الدقاق يقول قولته بأسلوب ذكي: «وسواء عليك وافقت الكاتب أم خالفته فلا بد أن تحترمه وتجله كدارس يستطيع أن يقدم بحثاً أفضل لو تخلى فيما يكتب عن كثير من الزيادات والمعلومات المكرورة المعادة»[8].

ويناقش فؤاد المرعي داحضاً معظم طروحاته ذات المنبع الماركسي مبيناً أنه لم يدخل في موضوع الملف: «وكان يمكن للكاتب- وهو الباحث الواعي- أن يدرس الموضوع بشكل أفضل يقربه من مجال النقد لو أراد، أو بكلمة أدق لو كان أقل أرثوذكسية وأكثر جدية»[9].

وفي حديثه عن شوقي بغدادي يقول : «تحس أنك إزاء شاعر يؤسس لا دارس يقنن أو ينظر.. والشاعر أقرب إلى الرؤية الذاتية التي تلفعها المشاعر والانطباعات لا سيما حين يكون هو جزءاً من الظاهرة المدروسة أو جزءاً من التجربة»[10] .

وفي حديثه عن بحث جمال باروت يستطرد خارج البحث، وهي فرصة لتسجيل موقف من الرجل، وها هنا تتضح الأسبقية وعدم الحياد، وقد وصف دراسته من خلال الإثبات والنفي: «ذلك أن أي حديث عن بنية أو بنيات لا بد أن يبدأ بالاستقراء وتبين سمات التشكل والاستقلال والخصوصية و النسقية وصولاً إلى النمذجة بحيث تكون كل بنية لها إطارها وطرازها وكيانها وأمثلتها العديدة و استمراريتها أيضاً عبر جيل كامل تنسب إليه أو ينسب إليها، و هو أمر لا

أعتقد أن المحاضر قد ندب نفسه للحديث عنه في هذه الدراسة على الأقل»[11].

وفي حديثه عن حنا عبود يلخص ما قدمه، ثم يذكر ما يتفق معه وما يختلف به، و لا يعفي التعقيبات من تعليقه إذ يشير إلى أن بعضها أفضل من مستوى الدراسات، ويتهم بعضها بالتقريظ والمجاملة، و يختم برأي عنيف: «وفي رأيي – وقد أكون على خطأ– أن ملف الحداثة والشعر إذا استثنينا بعض الدراسات والتعقيبات كان عاراً على جبين الحركة الشعرية المعاصرة وسبة في حق الحداثة ووجهها»[12].

ج- محاورة قضايا من خلال الكتب

ونشر فيه: عمر فروخ و الشعر الحديث[13] – التليسي وقصيدة البيت الواحد[14]

في قراءته لكتاب محمد خليفة التليسي يبدأ بإشارة إلى جهود الرجل في هذا المجال، يعرّف المصطلح مفرقاً بين ما يدعى بـ (بيت القصيد) و(قصيدة البيت الواحد) ويناقش قضايا الكتاب ليصل إلى أن الدراسة «تحتاج أو تفتقر من الناحية المنهجية إلى بعض اللفتات أو اللمحات الذكية حتى تبدو أكثر تماسكاً وقدرة على الإقناع العلمي، إنها تحتاج أو يحتاج بعضها إلى التدقيق والتوثيق، كما تحتاج في أغلبها إلى التنظيم والترتيب»[15].

وفي قراءته لكتاب (عمر فروخ: هذا الشعر الحديث) يحدد موقف فروخ من الشعر الحديث، الذي لا يكشفه إلا الاطلاع على عموم تجربته، ويعرف بمفهوم فروخ للشعر وما هو الشعر العظيم برأيه، ويعدد سوءات الشعر الحديث من التقوقع والانقطاع عن الماضي، ورفض التراث والجرأة على القيم والمثل العليا وفقدان القواعد والأصول والغموض.. ويستشهد بأدلة وبراهين من شعر الغرب ليصل إلى جديد الشعر الحديث، ولماذا مالت الناس إليه، ويقوم الكتاب من خلال: فوضى المصطلحات، وإشكالية المعايير، والتفسيرات الخاطئة، والأحكام المجانية، والتناقضات، ويختم للتخفيف من هذه الملاحظات بالإشارة إلى ما يجمعه بفروخ، ويختم بأفكار تصلح مفاتيح لمناقشة المواقف المسبقة، من مثل: ما حجم الثبات والتغير في قوانين الظاهرة الأدبية، وما تعريف الشعر والفن عموماً قبل ذلك كله، أو بعد ذلك كله، أهما مفهومان تاريخيان متحولان، أم هما غير ذلك؟

د -نقد مجموعة كتب تناولت جنساً أدبياً

ونشر فيه:الجامعة والدراسات المسرحية[16] – حركة نقد القصة القصيرة

في سورية[17]

فيما يتعلق بالجامعة والمسرح يبدأ القول بتوثيق تجربته في تدريس المسرح في جامعة دمشق، والمراحل التي مرت بها، وكيف طورها، وهي نموذج لأستاذ جامعي مجتهد حرص على تطوير تجربته.

ثم يصف ما قدم من أطروحات جامعية، ويعرض لها ولما صدر من كتب في إطار الجامعة ويقيّم تلك الكتب.

و القضية هنا ليست نقدية تماماً بقدر ما تخص الجامعة، لأن من أشار إليهم غالباً لم يكونوا فاعلين في حركة المسرح السوري، وكان تواجدهم متقطعاً في الحياة الثقافية بمعناها الفاعل، وقد رصد ما نوقش من رسائل جامعية في سورية ابتداء من فتح باب الدكتوراه إلى عام 1985، ثم يقف عند بعض الكتب الصادرة، ويناقش عدداً من الأطروحات.

وفي حركة نقد القصة القصيرة في سورية يحدد ما يريده منذ البداية ، ويذكر تجاربه المرة مع الأدباء الأحياء وخساراته، ويتحدث عن أنواع النقد الموجود تجاه القصة السورية ذاكراً أن كل هذه الدراسات والمباحث لن تغنيه في شيء، ولن يهتم بها إلا بمقدار ما تمده من معلومات أو تضيء سبل الدراسة وتغنيها.. و قد أكَّد أن الكتب موضوع الدراسة على اختلافها تتباين في زوايا الرؤية والمنهج، وفي طبيعة التصور والتناول والتعبير وفي القدرة على التعليل والتفسير والتحليل، ويقسّم النقد إلى نقد تاريخي وأيديولوجي، فني، مقارن، وهو تقسيم يخلصه من كثير من الإشكاليات ويوقعه في الوقت ذاته في إشكاليات كبيرة، فكل نقد لا يخلو من التاريخية و الأيديولوجيا والفنية والمقارنة، بخاصة أن المشتغلين في كل نمط نقدي مما أشار إليه، ليسوا على جانب من الوعي والتجربة النقدية ليخلصوا لهذه التقسيمات، ويتناول اليافي إشكاليات كل كتاب، وإن غلب عليه أحياناً التناول السريع والأفكار العامة، و يهرب من التقييم أحياناً ويكتفي في تناوله لرياض عصمت بكتاب واحد بحجة تشابه الكتابين، ويضع تجربة الخطيب في النقد المقارن مع أن أحد كتبه لا علاقة له بالمقارن، وكان يمكن وضعه مع الفني ويلحظ حرصه على الابتعاد عن الحكم على كتبه، ويلحظ أنه لم يضع ضوابط لعمله في المصطلح أو المنهج، أو الأدوات المعرفية، ولعل أهم ما يسجل له نقده لدراسته الصادرة مطلع الثمانينيات، وقوله عنها في جرأة محمودة له:«إنها متأخرة من أربع جهات: المصطلح، الأسلوب القصصي، ميكانيكية

الدراسة، واعتمادها على قوالب جاهزة، وكذلك التركيب»[18].

هـ- نقد النقد ونقد نقد النقد

نشر فيه: مفهوم النقد عند غالب هلسا[19]- قراءة في نقد النقد عن نبيل سليمان[20]- نازك الملائكة وقضية الشعر الحر[21].

تساءل في بداية حديثه عن مفهوم النقد عند هلسا عن حيرة الناقد أمام تجربته، وكيف يستطيع الدارس أن يبلور أو ينشئ رؤية اعتماداً على خطرات وانطباعات متناثرات من الآراء والتعليقات مبثوثة هنا وهناك، في نقد الإبداع وفي نقد النقد، وكيف له أن ينشئ رؤية متماسكة من المفهومات النقدية أو منظومة من الأفكار المتراصة؟ ثم تحدث عن مكونات الناقد: الثقافة والماركسية والكتابة الإبداعية، وما يترتب عليها: الموسوعية والماركسية، وفي المنهج: التناقض، والماركسية والذائقة وعدم تبني وجهة محددة، وتوقف عند معاييره النقدية: الرؤية، المعرفة والتحويل، والخصوصية، وفنية النص، والشكل والمضمون والتوصيل ودور القارئ، وحدد ألوان النقد عنده بأنها: مقاربات اجتماعية وصلات مع الواقع، ومقاربات نفسية، ومقاربات مقارنة ومقاربات رمزية وأنثروبولوجية ومقاربات فنية، أما الإجراء النقدي لديه فيكمن في تأكيده على أدبية النص أولاً، ثم يتجه إلى داخل النص، وبعد ذلك يقرؤه في ضوء سياقه التاريخي، ثم يلخص مضمونه، ويختار العناصر التي يريدها، ويبحث بعد ذلك عن مفاتيح النص، و أخيراً التوضيح والتفسير وحكم القيمة.

وفي قراءته لنقد النقد عند نبيل سليمان تحدث بداية عن أدواته المعرفية: مصطلحاً ومفهوماً وخطة ورؤية ومنهجاً نقدياً، وكيف حدث التحول عنده، وعن الرؤية الاجتماعية والتطور والتغيير والتقدم والتفاعل، وأسس التصنيف عنده وصفها بأنها تاريخية تطورية وأيديولوجية طبقية وآنية جمالية وصحفية وجامعية، وتحدث عن المقولات وعناصر المقاربة الأحادية والدعائية والوصف وأحكام القيمة، والتدرج والتنوع والتنظير والإجراء، وتحولاته وأثر الزمان في تجربته كونه أديباً وناقداً، وبعض المآخذ على تجربة سليمان لا يخلو منها بعض ما قدمه اليافي نفسه من نقد لا سيما فصله بين الأكاديمي والجامعي.

وقبض على اشتغال نبيل سليمان في أحسن نقاط تميزه حين وصفه بأنه لم يخلص إلى قانون يلتزم به طوال حياته النقدية، بل طور رؤيته مثلما طور أدواته المعرفية، وطور تسمياته وطور مصطلحاته.

وفي مناقشته لقضية الشعر الحر وجهد نازك الملائكة يوضح مكانتها أولاً، ثم ينتقل لمناقشة مصطلح الشعر الحر، ويؤسس له نقدياً وتاريخياً، ويتوقف عند مفاهيم الريحاني وأبي شادي والملائكة، وينتقل للحديث عن الأسباب التي دفعت الشعراء لكتابة شعر الحداثة في شكل قصيدة الشعر الحر، ومصطلحه:المؤثر الأجنبي والمؤثر التراثي وحركة الواقع، ويعلل أسباب أخذها المكانة دون سواها، ودورها الإبداعي والنقدي، ويغتنم الفرصة للوقوف عند من حاولوا تطوير جهودها على المستوى العروضي بخاصة مثل: محمد النويهي وأحمد بسام ساعي، ويختم أخيراً بالإشارة إلى ملاحظات على ما قامت به نازك الملائكة، فيشيد باعتزازها بالتراث العروضي وتأكيدها أن الظاهرة الشعرية لا يلغي حديثها قديمها، ويرد على أفكارها المتعلقة باعتبارها الشعر الحر ظاهرة عروضية واصفاً أن هذا الرأي جناية عليه وقد أثبتت الأيام غير ذلك، ويرفض ثالثاً اتخاذها موقف الآبائية من الشعر الحر، وتحديدها ما يجوز وما لا يجوز، وهو ما يتعارض م[22]ع الريادة .

❖ باحث وقاص من سورية، أستاذ الأدب الحديث والنقد الحديث في جامعة دمشق، عضو جمعية النقد باتحاد الكتاب العرب.

(2) المغامرة النقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1992ص ص 63- 74

(3) أوهاج الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1994ص ص 9- 46

(4) المرجع نفسه 95- 126

(5) المغامرة النقدية ص ص 193- 238

(6) أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1997ص ص 358- 395

(7) المرجع نفسه ص362

(8) المرجع نفسه ص372

(9) المرجع نفسه ص377

(10) المرجع نفسه ص 377

(11) المرجع نفسه ص386

(12) المرجع نفسه ص 391

(13) المغامرة النقدية ص ص 80- 100

(14) المرجع نفسه ص ص 101- 124

(15) المرجع نفسه ص 98

(16) المرجع نفسه ص ص 239- 258

(17) المرجع نفسه ص ص 161- 192

(18) المرجع نفسه ص ص177- 178

(19) أطياف الوجه الواحد ص ص 49- 78

(20) المرجع نفسه ص ص167- 178

(21) المرجع نفسه ص ص 141- 152

22



عشتار وتجليات
الواقع والمطلق

أيمن أبو الشعر

لم يَكُن للبحرِ عُرفٌ أزرقٌ في القيظِ أو وسْطَ الثلوجْ
لم تَكُنْ يدري ارتعاشَ الماءِ أو كيفَ يموجْ
كانَ سطحُ اليَمِّ مرآةً لرؤيا الصمْتِ في الياقوتِ والفيروزْ
وهدوءٌ مطلقٌ يستحوذُ الأكوانَ سِراً وَهْوَ شيئاً لا يحوزْ (1)
لم يَكُنْ في البحرِ أمواجٌ ولا حلمٌ فتيٌّ أو عجوزْ
غيرَ أنَّ الشطَّ مبهوراً تمرّى في انتعاشِ
الرملِ بلوراً بلونِ الحلْمِ والنيروزْ..
مُذْ مَضَتْ عشتارُ بَعْدَ الوصلِ عني
نحوَ حُضنِ الماءِ كادتْ أن تذوبْ
في رذاذٍ شفَّ عن أفقٍ رذاذٍ في الغروب
كَهُلامٍ يَتَشيّا مِنْ تلاوين الزبد
واستوى حينَ استعادَ الماءُ ذكرى رَميِ أعضاءِ الكنوزْ (2)
فإذا البحرُ حياةْ
وإذا الماءُ لجوجْ
في اندفاعٍ وانسياحٍ في كوى الخلجانِ ما بينَ انكماشٍ وولوجْ

لم يَكُنْ في البرِّ عشبٌ أو حراجْ
راسياتُ الأرضِ مِنْ صخرٍ بُروجْ
غيرَ أنَّ النهدَ أوما للرُشيماتِ التي طافتْ على سطحِ اليباسْ
عبْرَ تنهيدٍ يفوحْ
سِرَّ سِفْرِ الخلْقِ والتكوينِ مِنْ نبْضٍ وطينْ

بالندى اليخضورِ صلى ثم ماسْ
بعدَ ليلاتٍ جَموحْ
مُذْ مَضَت عشتارُ عني للسفوحْ
عانقتْ رملاً بتولاً مثلما يُنفخُ في الصلصالِ روحْ
بحروفٍ دونَ نطْقٍ تتهادى
في انبثاقِ النوعِ والميلادِ والوجهِ الصبوحْ
والندى من فَروَةِ الإخصابِ يسري في الرتوجْ(3)
فإذا الصخرُ اخضرارٌ وملاسْ
وإذا الأرضُ مروجْ

لم يَكُنْ إنسانُ أهلِ الأرضِ تدري
غيرَ فَنِّ الصيدِ يَعوي
إن دنا مِنْ موسِمِ الإخصاب يلهو بالسروجْ
غيرَ أنَّ البرقَ في العينينِ غنى لوميضِ الاحتمالْ
حاضِناً كُنْهَ الجَمالْ:
أنَّ أنقى الحبِّ يندى من مَسامِ الجِلْدِ مرآةً لحبّاتِ الرِمالْ
مُذْ مَضَتْ عشتارُ عني للسفوحْ
بعدَ ميقاتٍ جَموحْ
فإذا للعشقِ طقْسُ
واشتعالُ الوجدِ رقْصُ
جاوَزَ الوجدُ الزُبا
فازديادُ الشوقِ نَقْصُ
مثْل إيقاعٍ تعالى وسْطَ أقدامِ القبائلْ
بينَ وَهْجِ النارِ في درعِ الظلامْ
بِضَجيجٍ لم يَصِلْ بَعْدُ إلى مَعنى الكلامْ
مِن نداءاتٍ، صياحٍ، واحتدامْ
في شغافِ القلبِ فتْكاً وغنوجْ
فإذا النبضُ طبولْ
وإذا الدُنيا صُنوجْ

لم يَكُنْ وسْطَ الكُهوفْ
غيرُ جلدِ الشاةِ نقشٍ في غُضارْ
اللظى في الشمس يرنو للغروبْ
والندى في الليلِ يهفو للنهارْ
لم يَكُنْ في الكونِ غيرُ الانتظارْ
لا حياةً أو مواتاً لا زهواً لا احتضارْ
لا انكساراً لا انتصارْ
غيرَ أنَّ الحلمَ غنّى في المدارْ
راسماً كوخاً وحقلاً حَبْوَ أطفالٍ صغارْ
فابتدا عزفاً بنبضي لحنُ أوتارِ الديارْ
مُذْ مَضَتْ عشتارُ عني للسفوح.
أنجُماً سَكرى بأقمارٍ تناغي في التلالْ
كمْ تهادَتْ مِنْ هِلالٍ لهلالْ
وانبثاقاتٌ رويداً ورويداً كالطُموحْ
بعدً أن فاضَ الجُموحْ

تَحضُنُ السُرَّةَ تشدو للوليدِ الْمَجدِ آلاءَ الجروحْ
كالسنا مَدَّتْ إلى الأمواهِ كَفَّيها فَشَّعَ اللؤلؤُ المكنوزُ في وسطِ المحارْ
أوْدَعَتْ في الرملِ ـ تلهو ـ كاحليها غضنَ ماءٍ غصنَ نارْ
فانْتَشَتْ حُبلى عروقُ الصخرِ تزهو بالنُضارْ
وتحسَّستُ بروحي ومساماتي رؤى عشتارَ في جَفْنِ الزمنْ
عندما انسابَتْ معاً
كلُّ أصداءِ التَماهي في الوجودْ
كلُّ حُلمٍ حُلمُ عينيها إذنْ
فإذا عشتارُ أفقٌ مدَّ طيفاً من عناقٍ لانبثاقاتِ الحدودْ
وإذا العشقُ انتماءٌ ووطنْ

بَعْدَ أنْ ماجَتْ مروجُ الأرضِ
وامتدَّتْ ظِلالُ الخُضرَةِ الشهَّاءِ غاباتٍ
وفي الأعماقِ مِنْ عشقٍ سبائِكْ
وانتشى الزهرُ عبيراً رجعَ ألحانِ البلابلْ
طرَّزَتْ سجادةَ الليلِ حكايانا بِشُهبٍ ونيازِكْ
غيرَ أني ذاتَ عيدٍ من مَشاتِلْ
هائماً تابعتُ ظلَّ العشْقِ في حُضْنِ المدى
باسماً أرنو كَطِفلٍ يَسْتَعيدُ الحُلْمَ مِنْ لَثْغِ الصدى
نُطقَ الجدائلْ

فجأةً أمسيتُ كهلاً بلُحيظاتٍ قلائلْ
هالني أنْ كانَ (عجلٌ) جامحٌ يرتادُ حلمي
عنوةً ما فوقَ أعناقِ السنابِلْ(4)
سَيَّجَ الكُثبانَ بالنيرانِ والأشباحِ،
والرؤيا بزيفٍ من عويلِ الساحراتْ
وأنا أعدو كمجنونٍ على حَدِّ الصُخورْ
ليسَ في كفي سوى رمحٍ طريٍّ حَصَواتْ
وهيَ تبكي وتَنوحْ
عِندَ سردابِ العُصورْ
غابَ وجهي في ترابِ الأرضِ مُلتاعَ الأنينْ
وتشظَّت في السما روحي نداءاتٍ كَرَجْعِ الصلَواتْ
سيِّدَ الأوليمب قل لي ما مصيرُ العاشقينْ(5)
فيمَ أغدقت الجمالَ البكرَ والضدَّ اللعينْ
وجَعَلتَ القلبَ مني ساحةً للامتحانْ
ما الذي يعنيكَ زهوُ الغدرِ رقْصاً
فوقَ آماقي وروحيْ
وأنا شلوٌ طَعينْ
ولماذا أنتَ يا مَنْ تُبصرُ المكتوبَ ـ حتى ـ دونَ عَينْ
عالماً أبقيتَني أعمى عَنِ الآتي بعينينِ اثنتينْ
وأنا رهنٌ لوَهْنٍ كيفما تُمليه مَكلومٍ مُعنَى
أينَ خُلْدُ العشقِ إنْ في لحظةِ الآثامِ يَفنَى
إنْ تَكُنْ تعويذَةُ الغدرِ مآلاً وسْطَ ألواحِ الغُيوبْ

فلماذا كالسُدى تَتسابُ أنهارُ الدِماءْ
ولماذا كالردى تَنهارُ أصداءُ الرجاءْ
ولماذا بالمدى وهمٌ تشفى طاعناً ظهرَ الوفاءْ
ولماذا كُلما عشتارُ غنَّت باسم حُلْمي جرَّحوها
ولماذا كُلما أوغلتُ في عشقي إليها أبعدوها
ولماذا سارعَ الكهانُ في رشِّ الحُنوطْ
ورأوا في حشد من يهوى خرافاً عاجلوها
بسياطِ الطلسمِ المقْدورِ والإذعانِ أعلافِ القنوطْ
ثمَّ شادوا مذبحاً في معبدِ الأصداءِ والرؤيا عَدَمْ
وعلا إنشادهم حتى أصمَّ الهيكلَ
المرصودَ واكتَظَّتْ سحاباتُ البخورْ
عندما لاحتْ ظِلالُ الكاهنِ المسْعورِ واحتدَّ القَدمْ
كي تحارَ العينُ لا تدري يَقيناً ما ترى والصوتُ يخبو
لو يُنادي منقذاً في الليلِ فمْ
جنَّ محمومُ النَغَمْ:
أيُّها النصلُ الأصمُّ
غُصْ إلى القلبِ استحمْ
هاتِ دَمْ
هاتِ دَمْ

إنَّ كفَّ الكاهنِ المجدورِ تعلو فوقَ جسمِ الشمعِ
مرتجاً بساطورٍ لَعينْ
وأنا تِلكَ المسافةْ
بينَ نصلٍ أوشَكَ يهوي نحوَ صدرٍ يَستكينْ
يتجلّى كلُّ عمري ها هنا فيما تبقّى مِنْ ثوانٍ أو سِنينْ
قفْ بِنا يا أيُّها الوقتُ تجمَّدْ
خَلّني في فُرصةِ الشوطِ الأخيرْ
مرةً لو مرةً ألوي ذراعَ الكاهنِ المسعورِ
دَعْ لي أنْ أحاولْ
فأنا لا أبتغي مجداً ولكنْ أتعبَّدْ

غارَ صوتي نحوَ بدءِ الخلقِ والتاريخِ يستجدي
لغاتِ الأرض عن معنىً لفعلٍ دونَ معنى
ردَدَ الأصداءَ ميلادُ البراكينِ المثارةْ
ماعَ حتى الصخرُ وهّاجاً يُسائِلْ
مَنْ تُرى يحمي الجَنينْ؟
حين يمضي الخلق طابوراً إلى جوف المغارةْ
حاملاً كالنَّملِ في صمتٍ نعوشَهْ
حينَ حتى الجفنُ يغتالُ رُموشَهْ
صاغراً في كلِّ حينْ
عِندها اسْتلَّ الرنينْ
مِنْ بُطونِ الأرضِ أسيافَ البدائِلْ

وابتدا عصرُ الزلازِلْ

ها أنا أذوي وأهذي باسمها لحنَ النداءْ
كالرؤى في جَفنِ آت دونَ بُدّ
أجْمَعُ الأعصابَ مُنشَدّاً كَعودٍ من ثِقابْ
مُذْ غَدا فيكِ التحديْ
أيُّها الطُّهرُ تعمَّدْ
مثلَ برقٍ في السحابْ
عَهدُكِ اليخضورُ يا عشتارُ في أغصانِ روحي يَتَوقَدْ
مثلَما قَد صنتِ عهدي
عاشقاً أمضي بلا ذنبٍ إلى صخرِ العقابْ
مانحاً شُعلةَ حُبٍ ضوؤُها حُلُو العذاب(6)
مُشرَئباً صاغراً كالخيلِ للطائيِّ في نحرِ الرِقابْ(7)
فَلْيَقُلْ مَنْ شَدَّ بُردي
- لا صديقاً أو خَليلاً - نَحوَ لَحدي:
أنَّني يومَ المرايا ساوَمَتْ بالموتِ وَعْدي
قَدْ خَسرْتُ المُطلَقَ العشقيَّ في هذا التَحدي
غيرَ أنَّ الروحَ للآتينَ تُهدي
ومْضَةَ العشّاقِ بَعدي:
لا مناصَ اليومَ ما دمتَ الشِراعْ
مِنْ جُنونٍ في قراعٍ أو سُكونٍ وسْطَ قاعْ
سوفَ تُهدي:
أنَّ فَوحَ العِطرِ أقوى
حينَ تُردي كفُ جانٍ غُصْنَ وَرْدِ
وكَفاني أنَّ قلبَ الضَوءِ طُهْراً
باتَ يَدرِيْ سرَّا أوهامِ الرجاءْ
وكفاني أنَّ حِقْدَ الليلِ عُهْراً
ضَنَّ حتى بالهواءْ
وكفاني أنَّني قَدْ كنتُ وحدي
رمزَ ميراثِ الوفاءْ
..ذاكَ يَكفي لأساطيرِ النقاءْ
سيِّدَ الأولمب..!! يا وهمي ووجدي
لا عنادا بلْ مراداً
لم يبالغ بي رحيقي كي ترى في الفوح عِنديْ
أنتَ قد بالغتَ في ردّيْ وصدّيْ

إنْ خَسرْتُ الفجرَ في هذا الرِهانْ
فأريجُ الأُقحوانْ
سوفَ يَحْكي للزمانْ:
كمْ ضئيلاً ناحلاً كانَ الشراعْ
صادِقَ الألوانِ من نزفي وَوِدّي
كمْ عتيّاً كانَ إعصارُ الصِراعْ
غادِراً والكونُ ضديْ
قد كفى مجداً بأنْ كانَ التَحدّي
بَيننا نِدّاً لِنِدِّ

الهوامش

1 ـ الاستحواذ كما هو معروف الغلبة والسيطرة وتتعدى عادة بحرف على في حين أن الحيازة كما هو معروف أيضاً التملك والحصول على شيء والسياق مقصود لإبراز حالة السكون المعيق والجناس جاء بشكل عفوي.

2 ـ في الأساطير القديمة إن الإله كرونوس رمى بأعضاء ذكورة أبيه الإله أورانوس في البحر تلبية لرغبة أمه (جيا) مما أدى إلى ظهور أفروديت على شواطئ قبرص من زبد الماء كآلهة للخصب والحب.. وأفروديت هي نفسها عشتار (المشرقية) انظر للتوسع في هذه الأسطورة الجميلة المعبرة في كتاب فراس السواح لغز عشتار.

3 ـ في القاموس روتج واستخدم مد الضم على التاء للضرورة الشعرية.

4 ـ ربما تكون لفظة (وعل) أكثر انسياباً في السياق الشعري لكن لفظة العجل مقصودة تحديداً لدلالاتها التاريخية المثيولوجية.

5 ـ المقصود رب الأرباب في المثيولوجيا اليونانية زيوس.

6 ـ المقصود برميثيوس الذي أهدى للإنسان النار فعوقب بأن يشد إلى الصخور ليأكل النسر كبده كل نهار ثم ينمو الكبد ليلاً.

7 ـ إشارة إلى أن حصان الطائي كان أكثر كرماً من صاحبه وسبق أن تناولت هذا المعنى في الثلاثيات:

هل تُرى كانَ كريماً   حاتمُ الطائي بِذَبحِهْ
كيْ يُباهي بالسخاءْ   أغرقَ الأوفى بجرحِهْ
أمْ تُرى كانَ الحصانْ   روحَه صَمْتاً بِمَنْحِهْ



ثلاث قصائد

منذر عبد الحر

لسنا موتى
(إلى كاظم غيلان)

عبثاً هذا الهديل
مسرّاتنا أقبية
ووقتنا رماد
نمضي . كل غروب . إلى النهر
نحمل نعوش أيّامنا
نشذّب دموعنا
ونكفن القلق
* * *
لسنا موتى
لنا...
بكاؤنا
نطيل به العناق مع الأضاحي
نرمّم تقاويمنا وخيباتنا
وشرفات حبيباتنا
و... تحت خيمة عنكبوت
لنا أن نتعانق
ونفتح المدن بالقبلات
* * *
نعود إلى مصحّاتنا
نضيء الندم
ونتلو المرثيات
* * *
أعمارنا...
زوارق ورقية
دفعها يد طفل عابث إلى الموج

وطيّة.. طيّة
يأخذ البحر أحلامنا
ويلفها بالنشيج
أعمارنا
ورق ذابل
داهم الشمس بالخرائب
وانزوى
يضرم الانكسار
ويرتّق أسماءنا
التي طرّزتها الشظايا.

دع الرقصة آمنة

تقولين:
لك ما تريد
خذ الجنة
ودع لنا أوراق الزينة
حروبك التي تباهي بخدوشها
هي الآن قيثارة
أنكرت كفّيك
حين لوّحت واحدة
وانشغلت الأخرى بالدموع

* * *

قبل أن تقطفي القمر
وتختاري أساورك من النجوم
وتجمعي قلائدك من الليل
كانت سمائي ملبّدة بالغيوم

* * *

حين أزحت الغبار عن شفتيك
تمتمت عيناك بالوداع

* * *

أقف طويلاً على بابك الزجاجي
أنت...
مأخوذة بجنوني
وأنا...
مكبّل بالجنوب

* * *

تقولين:
خذ روائح البارود
والسنوات الشائكة
والطنين
خذ أيتام أحلامك
وورود أرضك الحرام
ووحشة ساترك
خذ قناع الوقاية
واحتط به في ملجأ قادم
احذر السرفات
التي قد لا تخطئ ثانية!
خذ الحرب كلها

ودع الرقصة آمنة!!

هو.. هكذا!

رصاصتان في القلب
وصورته وهو طفل
وهديّة ذابلة من حبيبته البعيدة
ومنديل...
صادرت الدموع لونه
هي...
زوّادته
في سفره الطويل

* * *

من علم شجنه أن يطفئ خطواته؟
من قاده لضريح أبيه
يغسل شاهدته
ويسجّل عليها اعترافاته؟
من علَّق على جبينه
نداء أربعين عاماً من الفاقة
وانتظار الآتي
من قنينة في البحر؟
هو... هكذا...!
مولع بالفقدان
وحين قرر السفر
أخذ كل ما يملك فرأوه عارياً
رأوه في آخر غروب
يحثّ عينيه على قمر ميّت على الشاطئ
ما كان . كعادته . يغنّي
وقد تخلّص من مواعيده
بادّعاء الرحيل إلى قريته
التي ما عاد يذكر منها
غير شهقات غرقه
وانطفاء طفولته بين نخيلها
رأوه..
يتخفّى عن نظراتهم
ويختار زورقاً لعبور ليله
والمكوث في الجانب الآخر
إذ لا يمكن هناك أن يعرفوا (قلادة أخطائه) أو (تمرين نسيانه) (1)
ولا يمكنهم أن يعرفوا الجرائم التي ارتكبتها أصابعه
هو... هكذا!
حين دخل بلاداً غريبة
خلع ألقابه
واكتفى بالصمت
حرصاً على مدّخراته!

* * *

رصاصتان.. في القلب

الأولى...
حين كان مراهقاً
والثانية..
بعد أن تخلّت عنه دنياه
نساؤه..
شغفن بعينيه
وحسده الأصدقاء
لأن له قرص تعريف
وضياعاً
وجنوباً يشير إليه
لذلك...
قادوه إلى البرك
وعلّموه الرهان على ليل
صباحه يأتي على عكّاز
دمه بارد
وفارسه أعزل
تعلم أن يتأرجح بين النجوم
على الشرفات
وأن يسير على الحبال!

ضاحكاً من قامته
وهي تهدد أقرب أصدقائه بالوديان
هو.. هكذا..
كلما شعر بالموت
وضع على يمينه جداراً
وعلى يساره فتنة
مرة...
قال لكليهما بفزع:
لا تصدّقا لوعة الغريب
ولا تفتحا شجنيكما معاً
حينها...
رأى في بكائهما ممراً لبوحه
ورسم من الدموع خارطة الوطن!



---

1 . (قلادة الأخطاء) و(تمرين في النسيان) هما عنوانان لمجموعتين شعريتين للشاعر

للقدس معراج الفرح

عبد الكريم عبد الرحيم

* ارفعوا نورَ أذانٍ
يبدأ المعراجُ
والقدسُ عروسُ الدهرِ والإكرامِ
سبحان الذي.. أسرى
ارفعوا صوتَ الفداءْ
* (باركَ الرحمن عينيكِ وثوبَ العرسِ
والحنّاءَ والدبكةَ
والحزنَ بعينيْ "أم سعدٍ" والبكاءْ
باركَ القدَّ وشهدَ الروحِ والأرضَ
تعالى.. في حواريكِ الدعاءْ
كجناحيْ صبحِكِ المُنْعِمِ حسناً وبقاءْ
ارحمي صوتي
فما يبلغُ هذا المشهدَ العلويَّ في الشعرِ غناءْ)
* يا حواري القدسِ... يا أبوابها أينَ
صلاح الدينِ
والمنبرُ أينَ العيدُ؟
..يكفيك شقاءْ
افتحي الدربَ فأهلوكِ النشامى
كبر الشيطانُ
والمعبدُ قد صار ركاماً
نبتةُ الطاغوتِ ليلٌ.. وجدارٌ عنصريٌّ
وأساطيرُ الخنا صارتْ إماما
* (فهمى الشوقُ على المحراب
واستسقيتُ فازدانَ هطولا
كلما دندن نايٌ
علّقَتْ قنديلَها القدسُ وأهدتني السبيلا)
* ارحميني
إنّ رحماً شقّقَ الأرضَ انتماءْ
وسما حتى تجاوزْتُ على معراجه أفقَ

السماءْ
* (فارفعي نور أذانٍ
ينسكبُ شمساً ويخضرُّ نخيلاً
مطرٌ كالحبِّ في عينيكِ يشتاقُ الرسولا
وبراقٌ يصعدُ الصخرةَ يعلو
أمْ شعاع الوحيِ في قرآن أحمدْ
يغمرُ الكونَ بما فاض من الرحمةِ والحبِّ،
يجاري المستحيلا
فاغسليني بالندى والمسكِ
يا قدسُ على أبوابكِ الشرقُ تمددْ
وعذارى الشمسِ تأتيكِ بروح القدسِ
تحمي الناصريَّ الـ قامَ من جرحكِ يشهدْ
اشربي من كفه الطهرَ الأصيلا
وحذارِ الموتَ
ما كان يهوذا شاهدَ الصلبِ قتيلا
إنما مرَّ على الجثمانِ ذئبٌ...
وانتهى القدّاسُ
والمشهدُ ما زالَ على النطعِ وصايا
أخرجونا..
نهشتْ أعينَنا الظلمةُ
والغربانُ
واستقوَتْ على الحبِّ المنايا)
* هدّنا الحاجزُ والجنديُّ والذبحُ
استقالَ القمحُ والوردُ من الشعرِ
استقالَ الأنبياءْ
قُتِل النصُّ.. ومات القولُ
والقدسُ على بوابة المسجد تستجدي الصلاةْ
يبس الماءُ.. ضروعُ الخير ماتتْ..
وبكتْ في نبعِ "جيحون" الحياةْ
إننا الأغيارُ
قتلى..
جثثٌ بعثَرها الطاعونُ
والجنديُّ في البارِ سيتلو آخرَ المزمورِ كي يقتل أكثرْ
أيُّ مشهدْ!
أيُّ مشهدْ!
مذبحٌ.. مجزرةٌ تطوي الضحايا
عود آسٍ.. وضريحٌ يتجدّدْ
أنبيذٌ أم دمي في الكأسِ
أفرغتَ رصاص الحقدِ لم تسكرْ.. طويلاً من دمائي لستَ تسكرْ
وستتلو كامل المزمور كي تقتلَ أكثرْ
* (ارفعوا نور أذانٍ
ارفعوهُ مثلما الراياتُ إنّ الحشرَ قادمْ
فحواليْ قبّةِ الأقصى حمامُ الروحِ بالعشقِ يقاومْ
والأناشيدُ على قامةِ أسرانا ملاحمْ)
* أيها الماضونَ...

لن يسقطَ بابٌ أو جدارْ
إنّ وادي الحبّ والسلمِ هنا ينزفُ غارْ
يا فتايَ النازفَ الآنَ..
كفى عشقاً
فعيناكَ نهارْ
يا فتىً أشعل على جدرانها الوردَ
وأيقظْ شهداءَ الفجر
إنَّ الفجرَ غارْ
واعتصمْ بالحجر الأبيضِ
يفتحْ جلناراً في دم الأرضِ
تشبثْ بالهوى العذريِّ
يؤوِ القلبُ مسراكَ
وتضحكْ حين تأتيها الديارْ
* (لا تغادرْ
لا تغادرْ
إنها القدسُ.. الخيالُ
وردةُ الرحمنِ يعلوها الجمالُ
وصباحُ العيدِ والفرحةُ عيدُ ووصالُ
فاملأ الساحة بالبسمة كي يمسح دمعي
صوتُها الحلوُ الدلالُ)

* أعطني دفترَكَ الأوّلَ ألعنْ
ذكرياتِ السجنِ والجلادِ
تعلُ الأمنياتُ البيضُ
والماءُ بخورْ
لم يزلْ فيه كلامُ الله نوراً
وعلى الشطّ فراخُ الحلمِ نورْ
صعِدَ العيدُ شَغافَ المرتجى
والقدسُ أفراحٌ
وفي دمعةِ
أيقونتِها ماضٍ تجلّى وسطورْ
كيف يأتون من الليلِ
وما أضغاثُ أحلامٍ على أعينهم.. لكنْ قبورْ!
همْ ذئابُ الموتِ أبناءُ السعيرْ

* (نحنُ لا نزعمُ أنَّ الأرض غطتنا بماء الحبِّ
كي نبقى بماء الحبِّ نحيا
نحنُ لم نشربْ حنان القدسِ
لم نصبحْ على أحجارها رسماً ووشيّاً
منذُ أنْ كنّا
رضعنا حبها ينمو على أجسادنا شيّاً فشيَّا
وتعانقنا
فصِرنا أضلعاً فيها وصارتْ مقلتيّا
عانقينا... تلتقِ الأجسادُ إنجيلاً وقرآناً ووحيا)
* (أيُّ سيفٍ خلبيٍّ في يد الفاتحِ يبكي المسجدا

أيُّ نارٍ تشعلُ القلبَ فيغدو أسودا
نحن موتى.. نحن موتى..
كيف للميت أن يعبد ربّاً؟
وعلى الأرض ذليلاً أن يُرى أو يسجدا؟)
*للقدسِ أفراحُ الصغارِ
لصلاتي وانتظاري
أذِّنوا. دقوا نواقيس النهارِ
ربما يأتي مع المعراجِ ساري
تقفزُ الفرحةُ من دارٍ لدارِ
أيقظوا كلَّ شهيدٍ
زيَّنوا الأقصى بنبضات القلوبِ
عائدونَ الأرضُ قالتْ بافتخارِ
عائدونَ الناسُ راياتُ انتصارِ
من زمانٍ.. وأنا أنتظر الفاروقَ مزداناً بغارِ
زيِّنوا الأقصى فقد طالَ على الجرحِ انتظاري..!



احتفاء الروح..
في الحضرة

محمد وليد المصري

1 ـ ورْد..

للمريد الذي ينتهي..
في بحار الهوى..
رحلةٌ غامضةْ..!!
تهتدي بالمُراد الذي يعتلي..
صهوةً غيرَ موجودةٍ..،
وهْي في سعيها..
وامضةْ...
ورْدها قبّةٌ،
من لغات العصافيرِ،
والياسمين،
وأنثى من الفلِّ،
في الجملة العارضةْ...
تتهادى..،
على زائدات الكلامِ،
فيسقط ما حوْلها..
وتسمّي..،
زوائدها فائضةْ..

2 ـ صدى

قوسُ رغبتها..
نجمةٌ في يديَّ
تبسط الوجْد سجّادةً..،
في الشغافِ،
وتَفنى..،
فأفنى..،

ونرجع مثل القطا..
من بعيدٍ قصيٌّ..

3 ـ حالة

ريٌّ ما تسطعينَ،
جلاءُ كؤوس النشيدِ،
وصوتُ الندى..
فاسطعي..
فوق صمتي..،
ثريّا غدٍ،
يفضح الوجْد أسرابها..،
والمدى..
كوّةٌ،
نعجن المسكَ فيها..،
نذوبُ،
مع الصوتِ:،
"صاروا صدى.."

4 ـ صباح

لحظة الورْدِ،
برْزخ شعرٍ،
يفاوض مفردةً غائبةْ..
تستحمين في نهر ليلكها..
خلسةً..
ثمَّ تأتي الملائكُ،
مثل الحمامِ،
رفيفاً..،
رفيفاً..،
يصير الهديل صباحاً،
أليفاً..،
ويمضي..
كيا قوتةٍ ذائبةْ...

5 ـ سرّ

ما الذي تحت أهدابها..؟..
سُرُجٌ،
أم قمرْ...
تختفي الروح فيها..،
فتفضحها حضرةٌ..،
ينبع الرزقُ من كفِّها..
والثَمَرْ..
قُبلةٌ..،
لا حدود لها..
والنوايا..،
شَجَرْ...!!

6 ـ خَلَق

في اليدين نهارٌ..،
يضيء ظلام القصيدةِ،
يروي شموع الجلاءِ،
فتأتي الكشوفُ،
تباعاً..،
كَليلةِ قدرٍ،
"حواميمها"..
كُنْ..،
فكانَ،
،وهَلَّ الذي لا يجيءُ،
فسبحان من جَبَل الشعرَ،
فيكِ،
وأسرى "بقيسٍ"،
و"ليلى"..
ففاضَ الألمْ..
قيلَ..،
ما قيلَ..،
فارتعشت قُبلةٌ..،
باؤها.. والقَلَمْ..!!

7 ـ شَفَق

شجرٌ في الحروفِ،
يُغاوي استحالة وقتٍ،
يباكر تفّاحةً غاويةْ..!!
ترتدي شفقاً مستعاراً..،
وخمراً حلالاً،
يغافل لحظتك الدانيةْ..!!
لكِ كلُّ انبعاث البراعمِ،
والشهدِ،
والوقتِ،
،والحبِّ..،
فيضي على اللحظة العاتيةْ..
واخرجي من عميق الأساطيرِ،
كوني:،
شهيقَ الحروفِ،
وتأتأةَ الساقيةْ..

8 ـ عشق

هكذا...
ينحني فاغم الوردِ،
حولَ محاريبها..
يستعيد صلاة الفراشةِ،
كي يستضيفَ الأميرةَ،

تأتي القصيدةُ..،
قوسَ قزحْ..

9 ـ ناي

واجماً..
كانَ..،
قبل القصيدةِ،
في راحتيهِ صريح احتراقْ..!!
مرّتِ اللحظةُ،
السهمُ..،
أنثى!!،
ومفردةً..،
فاستفاقْ..!!

10 ـ قبلة

كلّما...
دَخَلت حضرة الوجْدِ،
رفّتْ حمامةُ رزْقِ القُبَلْ..!!
قَبّلتْ ثغرهُ..،
جهرةً..،
فاشتهاها العسلْ..

11 ـ قُبّة

لم تزلْ..
ـ قاب قوس القصيدةِ ـ،
قُبّتها:
في شغاف المنى..
تسبيحُ الحرامَ الجميلَ،
وتعلو إلى عرشها..
تزدهي..
بالذي ضَلَّ سعيهُ،
ثمّ اهتدى..!!
يحتفي باللقاءِ،
ويُعلن فوضى فَرَحْ..!



شاهدة قبر

رضوان السح

أحلام

أحلام كثيرة كانت تراودني
ولكن أرباب الأمر والنهي
لم يستجيبوا للعرائض الكثيرة التي قدمتها
بقي لي الآن حلم وحيد
لا يتطلب تحقيقه سوى الرجوع بضع سنين للوراء
ربَّ الأرض والسماء!
سبحانك.. وبعد
أرجو الموافقة على منحي عمراً جديداً
وذلك لزوم استمراري في الأحلام
وشكراً.

أمي

لأمي سأبدأ فصلاً من الحزنِ
فيهِ أكفِّر عن سيِّئاتيْ
لأجل التي كلَّ ليلٍ تموتُ
وتحيا مع الشمسِ
أبدأ بعض التراتيل في سورة القمحِ
بعضَ الدعاءِ
فهل يستجيب الترابُ؟
فقدِّيستي لقَّنتْني لغات الحقولِ
وراحتْ تذوب وتمنحُني عمْرها.

أين أبي!

أبي . يا أخي . في الصلاةِ
أبي في صلاة العشاءِ
يؤدي صلاة التراويحِ
لا.. ما تأخرَ

عادته أن يطيل التهجَّدَ
حتى إذا كان ينوي القيامَ
سيأتيْ
سيأتي مع الفجرِ
يأتي بُعيد الشروقِ
تعال لنمسح أدمعنا
ثم نسأل عنه الأذانَ:
بحقِّ السماوات . يا أحرف الله! . أين أبي!!.

الديدان والفراعنة

تنتشر الديدان في جسد الميت
وحين لا تبقي منه إلا هيكلاً عظيماً
نكون قد تخلصنا من حزننا عليه
وعدنا للحياة
لقد أعاق الفراعنة عمل الديدان
فحين أتقنوا فن التحنيط
لم يعبروا عن جهلهم بالموت فحسب
بل بالحياة أيضاً
ألا تراهم قد انقرضوا!
ولم يبق منهم إلا مومياءات!.

الموت - 1 -

مثلما لم أكنْ
هكذا لن أكونْ.

الموت - 2 -

صارت الأيام تكرُّ سراعاً
مذ بلغنا ظهيرة العمر
نعم.. إن العجلة في انحدارها
أسرع منها في الصعود.

نسبية

كبرنا.. فتضاءلت من حولنا الأشياء
هكذا تقتضي النسبية
فلا تستغربْ تسارع الزمان
فأيام العمر هي من جملة الأشياء أيضاً.

ضجر

يا للحكمة الباردة!
إلى متى ستظلُّ تذكِّرنا أيها الزمان

أنك تنقضي
وأننا إلى القبور!.

العالق

لقد تجاوزت الأربعين
هذا يعني أن الرجُلَ العالقَ في الرمل
قد غاص أكثرَ من نصف قامته.

حتى أنا

هكذا أنا أيضاً
مثل جميع البشر
سوف أهرم.. وأموت
نعم.. حتى أنا
وقد أموت قبل أن أهرم.

تكرار

شتاء.. ربيع. صيف.. خريف..
شتاء.. ربيع.. صيف.. خريف..
شتاء.. ربيع.. صيف.. خريف..
شتاء.. ربيع.. صيف.. خريف..
أيُّ تلاميذ حمقى . نحن . في عين الأقدار
حتى تمنحنا عشرات السنين
لتكرار هذه العبارة البسيطة!.

زوال

لأنهُ..
ينعقُ كلَّما رأى سعادةً
بقول: "لا تدوم!"
سمَّوه: "بوم"
كذلك الغرابْ
ينعَب بالخرابْ
متَّعظاً بما رأى أبو العلاءِ
في الترابْ.

ستموت!

دعوني!
يكاد يأكلني الحزن لفقدان أمي
فهي ستموت في يوم ما!

شاهدة قبر

منذ سنين وعيناي مصوَّبتان على نهاية الطريق

لا شيء سوى شاهدة قبر !

اعذروني إذا ما ملت بعينيَّ لحظة عن تلك النهاية

فمشهد واحد أمام العين . لا شك . يبعث على الملل.

صلاة صامتة

إلهي!

لماذا كتبتَ على الأمهاتِ يمتْنَ

وأطفالهنَّ صغارْ !

إلهي!

صحيحٌ بأنيَ أصبحتُ في الأربعينَ

وأني تجاوزتها بثلاث سنينَ

ولكن أمي..!

إلهي!.

* * *

إلهي!

خلقتَ نهاراً

وحين كتبتَ على الأمهاتِ المماتَ

رميتَ عليه سوادَ الحدادِ فسمِّيَ ليلاً

إلهيَ كيف تغادر أمٌّ بنيها

ويبقى النهارُ نهارْ

مشروع فاشل

من التراب نأتي

فنحبو فترةٍ من الزمان

وبعد عمرٍ مديد

ننحني للتراب هامسين:

ينبغي الاعتراف أنَّ المشروع

كان فاشلاً برمتهْ

ولابدَّ من العودة إلى سابق العهد.

ثريَّا

إذا أفاق الليلْ

ولَمْلَمَ الثياب حوله وطارْ

خوفاً من النهارْ

أراكِ . جدَّتي . على فراشك العتيقْ

كأنما سبعون نجمةً في لوحة السماءْ

تعاقدتْ أكفُّهنَّ في حنانْ

وذبْنَ في الغناءْ.



أهل الغرام

(إلى وضاح اليمن*)

د. كمال فوزي الشرابي

الحياةُ الحياةُ أثمنُ شيءٍ
فَلْنَعِشْها عِشقاً ولهواً وجُرأهْ

منحتنا أَحلى الثمارِ وأَشهى
مُغْرِياتِ الجمالِ معنىً وهيئهْ

نحنُ أهلُ الغرامِ نَعصرُ كَرْمَ
الحبِّ خمراً، ونشربُ الكوبَ ملئَهْ

نسمةٌ نحنُ في خميلِ زهور
تتهادى به فَنُرْطِبُ فَيْئَهْ
كلما ناءَ بارقٌ من حنينٍ
عاودَ العِشقُ في الجوانحِ بَدْءَهْ

(*) ت حوالي 708م/ شاعر اشتهر بالغزل في العصر الأموي. أحب أم البنين زوجة الوليد بن عبد الملك فأمر الوليد بدفنه حياً مع الصندوق الذي اختبأ فيه بمخدعها.

***

اعصفي يا رياحُ! إنَّا بروجٌ
شامخاتٌ... وبعد عَصْفِكِ هَدْأَهْ

لا نهابُ الحِمامَ ما دام حقاً
إنْ دنا مُمْهِلاً أو انقضَّ فجأهْ

مرحباً بالردى يداوي فؤاداً
- حزَّ فيه الهوى - ويحمِلُ عِبْئَهْ

حسبُنا أَنَّنا إلى الكونِ جِئْنا
ثم زِدْنا، رغمَ الدياجيرِ، ضوءَهْ

نُبدِعُ اللفظَ لوحةً كالضُحى الشفِّ
ونُهدي للحودِ في الليلِ دفئَهْ

***

أجملُ الأمنياتِ موتٌ نُرَجِّيهِ
فِداءَ الفتونِ في لحظِ مَرْأَهْ

❑❑

قراءة في الكف

زاهد المالح

أخذتُ بكفِّكِ..
أقرأ فيهِ...
أحاولُ...
سبرَ رموزِ الخطوطْ
وأقبسُ بعضَ التشكُّلِ منها
لأرسمَ لوحةَ حقلٍ نديْ
أيمكنُ أن أتقصّى
غموضَ الرؤى
ومدارَ النجومِ...
بأفقٍ قصيْ...!
فكيف تُداني
خطى عابرٍ
في الحياةِ...
مسارَ الوجودِ
بمنظورهِ النبويْ...!

** ** **

عصيٌّ هو الخطُّ
جدٌّ عصيْ
وكفُّكِ يلتمُّ بين يديْ
كصندوقِ كنزٍ
أخافُ عليهِ
فأحضنُ كلِّ الجواهرِ فيهِ
إليْ....
تزوغُ عيونيَ بين تألُّقِ يا قوتةٍ
أو توهّجِ ماسةْ...
يسمِّرني في مكاني
ويفتح بابَ الرؤى قوسُها القزحيْ...

** ** **

أأقرأُ كفّكِ
أم تقرئين

من الرعشةِ اختلجتْ
في ملامحِ وجهي
وخلف جوانح صدري...
وتحت جفوني
أتبدينَ بعض التوجُّسِ...!
تخفينَ شبةَ ابتسامةْ...!
أما تشعرينَ بأني اقتربتُ...
وفتّحتُ وردةَ صمتكِ
أنَّ احتفاءَ الورودِ...
بهمسة ثغري
كمثل احتفاءِ الربيعِ
بطوقٍ من الياسمينِ
على جيدكِ المرمريْ...

** ** **

سأقرأ...
مدّي يديكِ...
سأرفع كفَّكِ...
أُدني عيوني
أحاولُ...
أدخلُ...
طقسَ النبوءةِ...
أسبرُ أغوارَ نفسي
قبيلَ تقصي المسافاتِ
بين الخطوطِ التي انتشرتْ
في شعابِ متاهاتِ كفِّكِ
أُصغي إلى همسِ نجمةِ صبحٍ
فألمسُ نسغَ الوجودْ
يمدُّ شفاهي...
برعشةِ حرفٍ....
ويرقى إلى مقلتيْ
فيفتحُ باباً لرؤيا
تطلُّ على برزخِ الروحِ
من كوَّةٍ
أغلقتها الغيومُ طويلاً
فغُيِّبَ جدولُ حقلٍ
يتوقُ... لنهرٍ
وغُيِّبَ نهرٌ يتوق...
لبحرٍ...!
فكيف سأقرأ أغوارَ كفِّكِ
إما جهلتُ قراءةَ كفي
وآياتِ كونٍ تجلّتْ
على كلِّ أفقٍ جليْ
وكيف سينهلُّ فجرٌ
إذا لم يلامسْ
كوى نوره السرمديْ!
وكيف سألمسُ...
سرَّ وجودي

إذا لم أجدْ أيَّ معنى
لأيٍ من الكائناتْ
وإما وجدتُ
سيضفي الوجودُ عليْ
من المهدِ للحدِ... معنى
يضيءُ دروب حياتي
سواءٌ لديهِ...
ذرا قممٍ
أو مغاني السفوحِ..!
فأزجي إليهِ
ـ كقربانِ حبٍ ـ
بروحي...!
لعلَّ....
سيفضي إليَّ....
بسرٍّ خفيْ....!

** ** **

سأقرأُ....
أرسمُ....
أو أتوهّمُ...
طيفَ إشارةْ..!
أرتّلُ بعض الرقي...
فتسقطُ قربي محارةْ

هلِ السرُّ يأتي من البحرِ...!
تهبطُ...
فوق يديَّ غمامةْ
هلِ السرُّ يكمنُ في ملكوت السماءْ...!
أحاولُ...
علَّ سأُدلي بما قد رأيتُ
أهمُّ....
أعلِّقُ أجنحةً للحروفِ
يفاجئني الثغرُ...
تعثرُ في شفتيَّ...
العبارةْ...!
أحسُّ بوثبةِ قبرّةٍ حائره.
أحدّقُ...
أنتِ هناك على العشبِ
قرب البحيرةِ....
تتكئينْ....
فيزحفُ ظلّكِ...
يمتدُّ فوق الزهورِ
يلوِّحُ...
فوق المياهِ...
شراعُ سفينْ...!
فتقتربينْ
ومن ثمَّ تتكفئين

إلى الشاطئ المستجير بظلِّكِ....
تنتظرينْ...
فتقبضُ كفُّكِ عند المساءْ
على لحظةٍ قد أنارت حياتكِ
. ـ ذات لقاءْ ـ
فما العمرُ إلا صدى
لحظاتْ...!
تمدّدُ عبر السنين،
وتخلدُ...
تملأ كأس الحياةِ رحيقاً
وتروي الشفاه الظلماءْ
وليست مجرّدَ طيفٍ من الذكرياتْ...!
وها قد رجعتِ...
تجاوزتِ ماء البحيرةِ...
للبحرِ...
أبحرتِ في لجّهِ وتسلّقتِ
أجنحة الأنجمِ....
الساهرةْ....
تعمَّدتِ أن لا تكدّرَ صفوكِ
أيّةُ عاصفةٍ
عابرةْ...!
عثرتِ أخيراً...
على درةٍ نادرةْ...!
ولستُ أرى الآنَ
بين مفازاتِ كفّكِ
غير مروجٍ...
توافدُ....
في كلِّ يومٍ....
إليها الزنابقُ والجلّنارُ...
البنفسجُ... والإقحوانْ....

** ** **

سأهمسُ في أذنيكِ بسرٍّ
(غداً...
سوف تعتنقينْ...
بمن كنتِ منذ سنينْ...
...بهِ تحلمينْ...!)
ويكفي...
فلن أتخطى رؤايَ...
إلى أيِّ رعشة حرفٍ
تمرُّ بثغري
وتجتنبُ القربَ من مقلتي
ـ لمَ الصمتُ...؟!
تابعْ قراءةَ كفي...
ـ سأقرأُ إما التقينا قريباً...
بقيةَ ما قد رأيتُ
وما قد أرى من جديدْ...!
فكفُّكِ غضُّ شذيْ....
كطفلٍ بريءٍ
أراهُ يحطُّ على ساعديْ

ـ أتحسبُ أني بغيركَ أحلمُ...!
أنت رفيقيَ منذ اقتربتُ....
تلمّستُ في نظراتكَ...
بعض خفايا الوجودْ!
وأنتَ شراعُ سفيني....
دليلي....

إلى أيِّ دربٍ...
أتوقُ إليهِ...
أسيرُ عليهِ...
دليلي الوحيدْ...!!

** ** **



الضيف

نجمان ياسين / العراق

أي اختلاف بين هذه المدينة التي تسترخي بين يدي النهر، وبين المدن الأخرى، سوى أنها اعتادت مذاق الدم وطعم ليالي الخوف الموحشة الطويلة؟ ومن يستطيع أن يتبيّن الفارق بين مدينة لا يفلح طوفان النهر وفيضاناته المتتالية في غسلها من الأدران، وبين مدن أخرى، سوى أن الرصاص ينهمر كل يوم، فتتساقط الجثث ويندفع الدم غزيراً منها وهي تشخر كالثيران الذبيحة، وترنو إلى قاتلها الذي يمرق بعيداً، فتتلقفه الأزقة المعتمة الضيقة، والملتوية كالأفاعي، ويذوب كالملح ويتوارى، بينما تظل نظراتها ضارعة، مستسلمة لقسوة الموت.

كان أبي يردد هذا الكلام، وربما كان يقول شيئاً قريباً أو مشابهاً له، كلما تناهى إلينا خبر مصرع إنسان، وكان خالي يقول شيئاً بهذا المعنى، بعد أن يعرف هوية القتيل في اليوم الثاني.

يهمس خالي بحزن:

ـ هذه المدينة، مثل كل المدن البائسة الأخرى، يعمل فقراؤها بكد وتعب ويأكلون بشراهة ثم يغشون نساءهم مراراً في الأسبوع لأنهم يأخذون القليل، ولعل ما يميزها عن بقية مدن الله أنها اعتادت ليل الخوف الطويل الذي يسكنها منذ أعوام ويبث الوحشة في بيوتها المذعورة، لتستكين عميقة في القلوب، ويموت فقراؤها بالمجان!

كنت أعرف أنهما يتحدثان عن موجة الاغتيالات التي ضربت المدينة.

بدا أبي ساهماً، ينظر بعينين مكّدرتين إلى العبد، ورأيت في وجهه، تلك المسحة الأسيانة

التي توحي بكثير من الغضب.

قال أبي وهو يرقب العراء المسترخي تحت ضوء نجوم مزدهرة في سماء الصيف المتشظية إلى غيمات كاذبة:

ـ سيزورنا ضيف في الغد، فتهيأ يا ولدي.

نبرة أبي ترشح بالألم، وملامحه تبدو وكأنها قد فقدت ذلك الألق الآسر الغزير، الأمر الذي أشعرني بالحزن الذي أمسكه أبي في وجهي، فقال:

ـ ضيف الغد خطر، قاتل متمرس، ومن أركان فرقة الاغتيالات.

لم أكن قد عهدت الخوف في قلب أبي من قبل، لكنني أحسست بأن صوته الجاف يقترب من الخوف، الشيء الذي أغاظني وجعل النار تشب في عروقي وتبعث ألماً جارحاً!

قال أبي:

ـ ضيفنا غدّار، وزيارته لنا تحمل الشؤم، ولعله يروم قتلي!

اندلع لهيب في داخلي، لهيب أرسل شرره المتطاير ومضات لم تفلح في إضاءة دهاليز وظلام أعماقي، ترى كيف عرف أبي أن الضيف يقصد شراً ويريد قتله؟ ومن أخبره بهذا الأمر؟ سكب صوت أبي حلاوة السكينة في روحي حين أعلن:

ـ أستطيع بسهولة أن أدق عنقه، وأكسر ظهره، لا أريد أن أبدأ الشر، ولا نريد المشاكل، سننتظر كيف يتصرف، نرصده، ونراقبه بحذر ونحترس منه طوال الوقت، وسيكون دورك أن تظل واقفاً قريباً، لا تغادرنا أبداً، سنقيم مأدبة، وسأعطيك مسدساً تضعه في حزامك، وعليك أن تضعه بطريقة بارزة وملفتة لنظر الضيف، أجعل الضيف يعرف أنك مُسلَّح!

قال أبي ذلك وأمرني أن أذهب لذبح الديك الرومي الذي أعدّه للضيف.

حاولت أن أركز أفكاري، وأن أتبين معنى ما يحدث، ولم أفهم، إذ ظلت موجات رأسي المشوشة تتقاذفني.

اعتاد أبي أن يوصيني ألاّ أشعر بالحزن على روحي طالما كنت حياً أدرج على الأرض، فليس للرجل الفحل أن ينقهر على نفسه، لأن تلك أولى علامات الضعف والاستسلام.

تذكرت الوصية التي ينبغي أن أمسكها بقلبي لعلها تدفع عني نيران التنين التي تسعى لالتهام حياة أبي، تلك الحياة الحافلة بالمغامرة والأسفار، أسفاره التي لا تنتهي.

يغيب أبي عن المنزل شهراً أو شهرين، وربما ثلاثة أشهر أو أكثر، يضرب في البلدان،

يترك العائلة في المنزل، معنا بقرتنا الشقراء الحلوب، نتغذى من حليبها الدسم الشذي، ولبنها الرائب اللذيذ، وربما بعنا للجيران كاسات منه أو عدة طاسات، بدراهم معدودة كانت تكفي لتؤمِّن حاجاتنا البسيطة التي تعوِّضنا عن شيء من غياب أبي.

يغيب أبي، ولا نعرف أين غاب، وبغتة يعود محملاً بالبرتقال السوري والجبن التركي، والصابون الحلبي، وبولاعات سجائر وتبوغ أجنبية زكية الرائحة، وبعض قناني العسل الأسود الشهي العبق برائحته المنعشة، ويبهجنا بعطور شتى في زجاجات زرقاء جميلة، وأخرى وردية وثالثة تتوهج كالفضة، يجلب معه العديد من الصناديق المربوطة بأحزمة محكمة من نايلون متين، تلك كانت بضاعته التي تأخذه منّا لأشهر ثقيلة على المنزل.

عاد أبي ذات يوم من واحدة من أسفاره، محملاً بالخيرات كما تقول جدتي، ومن سوء حظنا أن ابن الجيران الذي أغواه الطمع قد شاهد أبي يضع البضاعة في المنزل ـ ذلك ما أخبرنا به أبي ـ فهرع إلى مركز الشرطة ليخبرهم عن وجود بضاعة مُهرَّبة لم تدفع رسومها الجمركية، بضاعة سورية مُهرَّبة في منزلنا!

داهمنا رجال الشرطة وحملوا معهم كل شيء.

وبقي لنا نحن الأولاد، الوجوم، بينما كانت أمي وجدتي، تهرقان دمعاً سخياً.

بعد أن عاد أبي من مركز الشرطة بكفالة مختار الحي، اشتعلت عيناه لهباً وقال:

ـ الله كريم، حسابه معي، سأجدع أنفه ذات يوم، وقد أقص أذنيه!

أدركنا أن أبي سيفعل ذلك، وسينال الولد المخبر، شر جزاء، ولن يكون بمقدور أحد أن يوقف أبي، فنحن جميعاً نذكر ما حصل لأحد أعمامي القادم من القرية ليلتحق بخدمة العلم، وأمضى في منزلنا عدة أيام. كان يأتي إلى المنزل في آخر الليل، يترنح ويتمايل بعد أن يكون قد شرب العرق بشراهة، أحس أبي بالخجل منه وأمره أن يكف عن الشرب والنهيق مثل جحش يزعج أهل الحي، متوعداً إياه بأن يدق أذنه في الجدار إن لم يطع الأمر، فالفضيحة في الحي قد أخجلتنا، ولسوء طالع عمي المتهوِّر، لم يترك الشرب، فكان أن أمسكه أبي من خناقه وجاء عمي كالعصفور بين يدي أبي الباطشتين اللتين انهالتا بعقاله الغليظ على وجه ورأس وظهر ومؤخرة عمي الذي رفع عقيرته بالاستغاثة، دون أن يجرؤ أحد على إنقاذه! وبعد ذلك اقتاده أبي إلى زاوية من جدار المنزل ودق إحدى أذنيه بمسمار، فعل أبي ذلك دون أن يرف له جفن!

الليل في أوله والنجوم المشعات، ترش المدينة بالضوء المرتمي على المآذن والبيوت،

والمتسلل برشاقة إلى الأزقة والأحياء الراقدة تحت سماء الصيف وغيومها الضالة المتناثرة، وأنا أرمق أبي الذي أراه مهموماً، وأفكر بذلك القلب الذي ينبض في صدره! أي قلب، هو قلبك يا أبي؟

بعد أن أخفقت توسلات أمي ورجاء جدتي اللّجوج، في ثني أبي عن عقاب الولد المخبر ابن الجيران، حدث ما لم يكن في الحسبان، فبغتة تفجر العويل والبكاء من منزل الجيران، وعرفنا أن والد الولد المخبر قد مات! وعرف أبي أن لا نقود لديهم لتدبير أمور الجنازة والدفن والمأتم!

ومضت عينا أبي، وضع عقاله على رأسه، وسوى هندامه، وتعطر برائحة طيبة، وخرج بعد أن أرسل أمي إلى منزل الجيران.

وأعلمتني جدتي بعد أيام، أن أبي قد قام بدفع كل تكاليف الدفن والجنازة وإقامة الفاتحة، وعفا عن الولد المخبر اليتيم!

فكرت بهذا، وتساءلت، إن كان يستحق هذا القلب أن يتوقف عن الخفقان! وكيف؟ عن طريق اغتيال غادر يريد أن ينفذه إنسان سيأكل من طعامنا، ويذوق خبزنا وملحنا!

وفكرت بالبشر الذين يقتلون، وبرشات الرصاص التي تخرق الصمت في كل وقت.

وتذكرت الناس الذين شاهدتهم مربوطين من أيديهم بحبال، وكيف سحلوهم بعربات في شوارع المدينة، وأبصرت الجثث المعلقة على أعمدة الكهرباء، عارية تحت سماء كئيبة، تذكرت حديث رجال الحي عن الجثث المغدورة التي تظهر عند ـ جامع الخضر ـ بعد أن ينقر السمك عيونها ويفعل أفعاله العجيبة، وربما يأخذها الماء بعيداً فتظهر عند قرية "البو سيف" قريباً من المدابغ، جثث من خنقوهم وأعدموهم ورموهم في دجلة! تذكرت هذا واستطعت أن أفهم معنى ما قاله خالي لأحد أصدقائه في مقهى الحي العتيق:

ـ مدينتنا اليوم، دم ومشنقة وموت.

هبطت من سطح المنزل العالي، إلى باحة الحوش الذي يحتضن شجرة التوت، حيث تسترخي جدتي على سريرها الخشن الذي أعددناه لها من خشب صلب كي يحمي فقراتها ويخفف الألم، بينما كان خالي منهمكاً كعادته في قراءة كتاب.

جئت بحصيرة، ومخدة، واستلقيت.

النجوم فوقنا فضة تنهمر على الدنيا، والغيوم تشبه الريش في وقتها وبياضها الناعم، وأنا محزون، أحاول أن ألم ما انكسر في روحي، فأبي الليلة، يكاد، يكون غير أبي الذي أعرفه!

ما معنى كل هذا؟ ومن المسؤول عما يجري لنا؟ ماذا فعل أبي ليأتي هذا الضيف القاتل ليأكل من طعامنا، ويغدر برب منزلنا؟!...

تسلل صوت جدتي حاداً، جريحاً:

ـ الله يضربهم، ماذا يريدون منه؟

قال خالي:

ـ الرجل آثر العزلة وتحاشى المذابح.

قالت جدتي:

ـ فعل عين الصواب.

قال خالي:

ـ لم يرضوا بهذا، وقالوا له، إما أن يكون معهم أو أن يكون ضدهم!

قالت جدتي:

ـ هذا هو حكم فرعون!

قال خالي:

ـ أرادوه معهم لقوة وبسالة روحه.

قالت جدتي:

ـ يا ابني، الرجل مستور وحمله ثقيل.

قال خالي:

ـ الله هو الحارس والحافظ من هؤلاء الناس غلاظ القلوب الذين يريدون به السوء.

رددت جدتي بيقين وصوتها يرتعش:

ـ الله هو الحارس والحافظ يا ولدي.

لا أعرف لماذا أحسست بالسماء تهبط ثقيلة على صدري، وببكاء يسير في دمي.

قلت لخالي:

ـ كيف يحدث هذا، ولماذا؟

سألني خالي:

ـ هل أنهيت قراء قصة "الأمير الصغير"؟

سألته:

ـ ماذا سنفعل؟ أسرتني القصة، وأدهشتني مغامرات الأمير الصغير، ماذا سنفعل لنواجه ضيف الغد اللئيم؟

قال خالي:

ـ أبوك فحل، أسد ولا خوف عليه من صغار النفوس!...

قالت جدتي:

ـ الغدرُ مُر، أكثر مرارة من العلقم.

ولأنني لذت بصمت طويل، ولأن خالي لم يشأ أن أظل سجين القلق، قال بنبرة جهد أن تكون متماسكة:

ـ هذا الضيف دنيء، وقد طلب من أبيك، المأدبة بعظمة لسانه، فتصوركم هو واطئ، يريد أن يستر نيته الخسيسة بحجة الطعام! ولكن الغبي الحقيقي هو من يحاول أن يبلف الأذكياء!

بقيت صامتاً شبه مسطول، فقال خالي:

ـ لا تبتئس، فقد دبر أبوك كل شيء، وسأكون قريباً منكما، ستراني جوار شجرة التوت، أجلس في الحوش، ومعي سلاحي.

أشعرني حديث خالي بالقوة وجدد العزم في روحي القلقة، فنهضت وأمسكت بالديك الرومي، ونحرته بسكين مرهفة التمع نصلها وسطع تحت ضوء نجوم السماء الذي تناثر على الدم المتدفق، وأحسست كما لو أن نار التنور في عقلي، قد همدت.

في الفجر، عهدت بالديك الرومي إلى أمي، وأخبرتها أن تطبخ برغلاً بالدهن الحر، فتلك مشيئة أبي.

على الرغم من أنني آمنت بأن أبي أعد خطة محكمة لتطويق ضيفنا البغيض، بحيث صرنا مثل كماشة جاهزة لتطبق عليه عند الضرورة، إلاَّ أن دبيب القلق، ظل يتوغل في

نفسي، فالغدر مر وأشد مرارة من العلقم كما قالت جدتي.

انصرمت ساعة، وساعتان، وصدري يضج بالغضب، وقلبي يتقلب على أشواك الهواجس. الدنيا مشمسة، والشمس حارة تتوسط سماء كئيبة تنذر بالخطر، ومرارة الانتظار تزيد شعوري اضطراماً.

أبصر خالي، وقد ركن كرسيه تحت شجرة التوت، يتفيأ في ظلها الرحيب، بيده كتاب، وفي حزامه مسدس.

وأبصر أبي الذي عهد لي باستقبال ضيف الشؤم، يراقب من شباك الطابق العلوي، المطل على الحي، الطريق المرتمية تحت القيظ.

الوقت ثقيل، وتنفسي ثقيل، والسماء ثقيلة، كل الدنيا ثقيلة، ونحن قبضة انتظار شائك.

جاءني صوت أبي من الشباك المطوَّق بمرمر ناصع اللون:

ـ الضيف يقترب من المنزل.

هرعت إلى باب المنزل، وأبصرت الضيف قريباً من ـ مكينة طحين ـ الحي العتيق، وقد نفش ريشه وتوجه صوبنا، ورأيت أنه قد علَّق رشاشه على كتفه.

اقترب الضيف.

وازداد وجيب قلبي حتى أحسست أنه يكاد يندفع إلى حلقي.

عند باب المنزل، توقف الضيف.

وعند باب المنزل، أوشك قلبي أن يتوقف.

قلت لنفسي:

ـ أهذا السافل المُخنّث، يروم قتل أبي؟ طيط على الدنيا.

وشعرت بغيوم القلق تبدأ بالتلاشي من سماء روحي، شعرت ببعض الفرح والارتباك اللذيذين، فقد كنت أعرف هذا الطرطور!..

سألني الضيف عن أبي، فلم أجب، وأشرت إليه، أن يتبعني، وقدته إلى الطابق الأعلى حيث كان أبي الذي رحب به وأجلسه على فراش وثير تحيط به وسائد مكتنزة بريش ناعم! أغاظني الأمر، ولكن لا حيلة بيدي.

كان خالي في الحوش، قد حيّا الضيف عند دخوله المنزل، متعمداً.

لم يغادرني الفرح بالضيف، ولم يغادرني الارتباك!

غمز لي أبي، وأشار بطرف خفي أن أظهر مسدسي في الحزام، ففعلت، مع أني لم أكن بحاجة لإظهاره أكثر، فالضيف ليس أكثر من مخنث رخيص، وأهبل مجنون!

آخ أيتها الدنيا، أهكذا يكون حسابك معنا؟

بقيت مرتبكاً، مسروراً بالضيف، أحاول نفض الارتباك من أعماقي، والاحتفاظ بالسرور الذي انهمر في قلبي كالماء البارد في هذا الصيف المتعب، فأنا أعرف الضيف، أعرفه كما هو، وكما رأيته في سفالته، تلك الليلة!

انهمك أبي في الحديث مع الحثالة! ظل يلاطفه ويقدم له السيجارة وتلو الأخرى على الرغم من أنه قد وضع بين يديه علبة "بلاك وايت".

وشرعت أرى ما جرى تلك الليلة!

في تلك الليلة، تسلقت مع صاحبي ـ سالم الطويل ـ حزم وأكوام الحطب في ـ السكلة ـ وأشرفنا على منزل التاجر ـ كصكوص ـ .

تلك الليلة، غمر الظلام حينا العتيق، فتطلعت إلى السماء الرحيبة المزدحمة بنجوم تتوهج كالمرايا وتحاول إضاءة الظلام الجاثم على الحي، راقبت صوت النهر الذي بدا هادراً، وأصغيت إلى الموسيقى الصادرة عن منزل التاجر ـ كصكوص ـ وأدركت أن الحفل سيبدأ هذا المساء، وسيمتد كما جرت العادة في ليالي الصيف المقمرة إلى ساعة متأخرة من الليل، كنت قد هيأت روحي لترتمي في السعادة المرتقبة المقبلة من هذه الليالي الساخنة، الضاجة، الليالي التي تجعل الدم يستيقظ ويشرئب مثل رمح حاد مهيأ للانقضاض على قلوبنا، وكنت أحب ليالي النساء الرائقات، الفرحات، بالضوء والرجال وزرقة السماء والأنغام الراقصة التي تفيض بالحيوية، وكنت أرمق صاحبي، ونحلم معاً بالدخول إلى هذه الجنة، جنة كنا ندخلها بلهفة ونخرج مندحرين، محزونين، محتدمين، يكاد جسدانا يتصدعان ويطقان من احتقان الماء المضطرم الذي يمور في أعماقها.. تلك كانت جنتنا، ملاذنا، ندخله، لنخرج منه في نفس الليلة، نخرج منه لننتظره بشوق في العديد من الليالي التي تهبط علينا صماء، خرساء، قاسية، لا تشعرنا بسحر النجوم ولا بروعة السماء التي تفيض بالزرقة الصافية.

هناك كنت رأيت ضيف العار هذا، وهناك في منزل التاجر ـ كصكوص ـ قد شعرنا

بالحليب ينبض في الصدر وبماء يدق في جسدينا، كان المنزل، قد أوصلنا إلى اشتعال لذيذ، وصرنا محسوبين على دنيا الفتيان الذين خشنت أصواتهم وانتفخت أنوفهم.

هناك في منزل التاجر ـ كصكوص ـ كنت شهدت فضحية هذا الذي يجلس منفوش الريش، متصنعاً الاتزان، دون أن يدري أبي، حقيقة هذا الطرطور، ودون أن أستطيع إخباره بأي شيء!

انتبذت ركناً قريباً من أبي ومن ضيف العار، وأنا أغلي، أغلي على الرغم من سعادتي!

التقطت أذناي صوت أبي:

ـ مياه الرافدين، تكفي لتروينا، جميعاً.

وقال الضيف الأجكم:

ـ لا بد من وجود من يجلس على الكرسي، ومن خُلِقَ ليكون محكوماً، وقد جئنا لنحكم البلد!

قال أبي:

ـ آمنت من قبل، وازداد إيماني اليوم، بأن يتصالح أبناء البلد، الدم لا يصنع إلاَّ الدم.

قال الأجكم:

ـ أنا أناضل مع رفاقي لتطهير البلد من العناصر المسيئة.

قال أبي:

ـ الثمن فادح، وقتل الناس، سيما الأبرياء، خطيئة.

أردت أن أصرخ في وجه الأجكم:

ـ مناضل أنت أم مهرج مجنون؟

واحتبست الكلمات في فمي، كانت على طرف لساني، وتوشك أن تطفر لتثقب عينيه، بيد أنها لم تستطع أن تكون طليقة، الأمر الذي أشعرني كأن لطمة قد ضربت وجهي!

كيف يجرؤ هذا الضئيل أن يقول ما يقول، وبكل هذه الوقاحة وأمام أبي وفي منزلنا، وأنا لا أستطيع أن أنقضّ عليه وأمسكه من شاربيه وأصرخ به أن أخرج ولا تدنِّس منزلنا، فأنا أعرفك، أعرفك، وقد رأيت ما كنت تفعل وما يفعلون بك في منزل التاجر ـ كصكوص .! وتجرني ذاكرتي، أقف أمام المشهد، منزل التاجر ـ كصكوص ـ يفيض بالنساء الحلوات، وأنا

وصاحبي، نرقب النساء، القطن شفيف، والفساتين ضيقة تلتصق أو تبرز أو تشف عن مكمن المفاتن، فترفرف الدماء في صدري، وأرى عيني صاحبي، مخضلتين بدمعتي فرح ونشوة.

حوش المنزل مزدحم بالنساء، سامية بنت التاجر ـ كصكوص ـ وعدة نساء أخريات يهدلّن مثل يمام، فستان سامية يكشف عري ظهرها الصقيل الطافح بالنور، ومشدود من الأمام يجعل رمانتي صدرها تبرزان بدلال يرمي قلبي بالنار، الفستان له لون ذهب منثور، ولحم سامية الطري يترجرج، الفستان قصير يكشف عن جزء مشرق من فخذين يشبهان سمكتين بنيتين، طريتين!

نرقب المائدة في زاوية الحوش، عند الدرج المرمر، صحون الحمص والباقلاء واللوبياء والتبولة، تتراصف في تشكيل مغرٍ، والزيتون الأخضر والأصفر والأسود، يزهو في أطباق من زجاج، ورائحة الشواء، تصلنا من موقد الفحم المتوهج بالجمر المتراقص، وأنا وصاحبي نشبه السكارى، نترنح، ونتمايل، ونبصر الأقداح المرصوفة بأناقة، تصدر نوراً يشبه خيوط فضة ضالة. أقداح فارغة، وأقداح تفيض بالعرق الأبيض، وأخرى بسوائل لها لون عصير التفاح، وأقداح البيرة تطفح من أكواب خاصة وضعت أمام النساء ذوات الصدور الوفيرة الخصيبة المرتجة، المتمايلة، السكرى التي تتمايل بغنج وإغواء على وقع أنغام أسطوانات الغرامافون، لا تكف ولا تشبع من الشرب، ومن الرقص، والغناء المنبثق عن الغرامافون، شجي وعذب، مرة يصدح المغني بأغنية "أسمر يا جميل" ومرة ترتفع أغنية "على شط بحر الهوى" وفي كل مرة ترقص النساء، نساء بيضاوات، ونساء سمراوات لهن لون البرونز وقامت ريّانة تضيء منزل التاجر ـ كصكوص ـ وتجعل الدنيا ترتمي في هيام عميق، يشبه هيامي وهيام صاحبي ونحن نرقب هذه الجنة المجاورة لأرض الحي العتيق.

التاجر ـ كصكوص ـ ومعه ابن الجلبي الذي تقام له هذه الليالي، يكرعان من الأقداح، ويصفقان ببهجة، وقربهما يقف الخادم حازم الأجكم ابن ـ خجو التيسة ـ يحمل الأقداح الفارغة، ويملأ أقداح الرجال والنساء، ويجلب لهم أطباق المقبلات!

أومأ له ابن الجلبي، فهرع وانحنى ليتلقى ما همس في أذنه، وهز رأسه مثل كلب مطيع. وضعوا اسطوانة أرسلت موسيقى صاخبة ذات إيقاعات راقصة.

غاب حازم الأجكم، وعاد بعد دقائق.

انخرط الحاضرون في ضحك عال، وصفقوا له.

كان قد ارتدى ملابس امرأة، وحشا صدره بالقطن ليجعل له صدر امرأة، وعفر شاربيه

ببودرة بيضاء ليخفي سوادهما، بينما لطخ وجهه بأصباغ حمراء، ورسم على شفتيه لوناً له لون الدم الحار، وغطى رأسه بباروكة صفراء، ووضع في قدميه حذاءً له كعب زاد من طوله وجعله أكثر إضحاكاً، وكان قد ركَّبّ مؤخرة اصطناعية تكورت تحت ظهره.

همس صاحبي ـ سالم الطويل ـ:

ـ يا مجنون ابن المجنون، أخزاك الله!

أشرت له بطرف عيني أن يصمت، ففعل. اندفع حازم الأجكم إلى وسط حوش المنزل، وانغمر في رقص خليع رسم فيه الكثير من الحركات البذيئة، كانوا يصفقون، ويهّللون، وكان الأجكم يرقص، ويمضغ علكة بطريقة مبتذلة، يصفقون ويرقص، تتصاعد الموسيقى ويرقص، ينخسونه في مؤخرته ويتضاحكون.. ويواصل الرقص والضحك معهم!

آخ يا أبي، لو كنت تدري من هذا الذي جاء ليأكل من زادنا! آخ منك يا دنيا البلايا لم تتركي لنا سوى وسخ أرجلنا، ليتمرجل علينا؟!

قال صاحبي ـ سالم الطويل ـ :

ـ ملعون الوالدين، أخزانا بهذه الفعلة.

وعندما لم أعلق بشي، أكمل بنبرة مريرة:

ـ يقولون إن أمه التيسة، ممسوكة ومجنونة، وقد أرضعته حليب الجنون.

حركت رأسي ولم أعلق بشيء أيضاً.

المجنون ابن المجنونة، اليوم في منزلنا، يجلس على فراش وثير، ويتكئ على وسائد الريش، فوقه مروحة كهربائية، وأمامه أخرى، ينتظر أن يتزقنب من زادنا! وقد أضمر الشرّ بأبي.

استمر الغضب يعصف بي، ويغلي في بركان دمي، والدنيا تضيق بي.

كان الأجكم مندمجاً في حديثه مع أبي، ولم أستطع أن أتبين الكثير مما جرى بينهما، لكني أبصرت عيني أبي أكثر من مرة، تومضان بنار حادة، ولا أعرف لماذا أحسست أنه يريد أن يبطش بالأجكم! ولا أعرف لماذا لم يفعل؟

جاؤوا بالديك الرومي المحمّص والمقرمّز، وقد حشروه وسط صينية برغل تفوح منه رائحة الدهن الحر.

وجاؤوا بمناديل وإبريق ماء وإناء لغسل اليدين.

ناولت الإبريق لأبي أولاً، فقال:

ـ الأصول أن تصب الماء على يدي ضيفنا يا ولدي.

وناولني الإبريق، فوضعته بسرعة قدام الأجكم المجنون.

نظر أبي إليّ بعتاب، فانقبضت ملامحي، ركبت رأسي ولم أصبر على ضيم خدمة الخنزير!

غسل الأجكم المجنون يديه بنفسه، وتزقنب كما لو كان لم يذق طعاماً من قبل!

عينا أبي ترسمان أكثر من سؤال.

وعيناي غاضبتان، أشعر بألسنة نار تشب فيهما.

كنت أغلي، السماء ضيقة، والدنيا ضيقة، وروحي ضيقة.

لماذا لا أصرخ، وأكشف المستور؟

وهل أجرؤ لأعلن أمام أبي سر مغامراتي الليلية التي تقول جدتي عنها بأنها من حركات الشيطان؟

الزمن حجارة ثقيلة، والدقيقة دهر!

شرب الأجكم المجنون، الشاي، وتلمظ، ثم نهض بعد دقائق.

قال أبي:

ـ أوصل ضيفنا إلى خارج المنزل.

جعلته يمشي أمامي، وانتابني رغبة بأن أرفس مؤخرته بقدمي!

لمحت في عينيه دهشة، وقسوة، ولعله كان يفكر بسر عدم احترامي له.

كان خالي في الحوش، يتظاهر بالقراءة، وتعمّد ألاّ يودعه.

لم أودعه أنا أيضاً، ولم أشعر بالدنيا إلاّ بعد أن قدته إلى خارج المنزل، وراقبته يغيب في الزقاق القريب من ـ مكينة الطحين ..

ولا أعرف لماذا رأيته في هيئة امرأة ترقص بين يدي رجال ونساء، يدسون أصابعهم في مؤخرتها!

كنت أعرف أن أبي سيعاتبني لأني كنت امتنعت عن صب الماء على يدي الأجكم المجنون.

وكنت قد هيأت عذراً ملائماً سيقنعه بالتأكيد، كنت سأقول لأبي:

ـ لم أشأ أن أشغل روحي بصب الماء، ولم أحب أن تسرقني الغفلة.

وكنت أعرف أنني لن أبوح بسري لأبي، لا اليوم، ولا في الأيام المقبلات!



الصدمة

هيمى المفتي

إنها السابعة.. الموظفون سيصلون في السابعة والنصف تماماً.. أسرع.. عليك أن تصل قبلهم..

شعر بامتعاض ابنه فلم يقل أكثر..

بينه وبين نفسه، كان يتساءل كيف سيقوم ذلك الشاب بإدارة العمل يوماً، هو الذي لا يعرف بأي سرعة يسير الزمن، ولا يدرك قيمة اللحظات تنساب من العمر ولا تعود..

ترى، هل سيشعر أمام هذه المحنة بالمسؤولية؟..

هاهو قد يجهز نفسه ببرود، ويخرج متأخراً عشر دقائق كاملة.. عشر دقائق قد تكون فيصلاً في الحصول على صفقة.. قد تحدد مصير إنسان.. أو حتى شعب بأكمله.. كيف يتأخر عشر دقائق ولا يبالي!

تذكر ـ في اللحظة الأخيرة ـ تهور ابنه، وخشي عليه من حادث سيارة فلاحقه بالنصيحة الدائمة: لا تسرع في القيادة..

جاءه صوت الابن مطمئناً: لن أسرع في القيادة..

كالعادة أسرع في القيادة، ولم يصل في الموعد المحدد.. بل لم يصل يومها..

لا لم يصب بالأذى لكن امرأة ذابلة الجمال نزلت على الرصيف فجأة وهي تنظر في عينيه باهتمام عاشقة سعيدة، فتوقف!!..

* * *

السابعة والثلث.. إذا انتظرتْ أكثر سوف تتأخر في الوصول إلى المدرسة وسوف تشعر بتأنيب الضمير لهدر خمس دقائق من وقت التلاميذ الثمين.. تقف أمام المنعطف.. تنظر إلى الشارع الخالي منه تماماً.. تنظر إلى الساعة.. لم يتأخر مرة واحدة طوال ثلاثة أشهر.. قبل أيام قليلة أخبرت زميلتها التي تدرّس مادة الفلسفة بأمره..

ـ أيعقل أنها مجرد صدفة؟

ـ صدفة تتكرر كل يوم منذ ثلاثة أشهر؟.. لا يمكن.. إنها يا صديقتي معجب..

ـ عاشق خمسيني؟!..

ـ قلت إنه معجب، ولم أقل عاشقاً.. على كل حال، الإعجاب هو البداية الأجمل لقصص الحب..

تساءلتْ بألم لمَ لمْ يظهر في حياتها معجب مثله قبل عشر سنوات، أو عشرين..؟

أكدت مدرسة الفلسفة أن زميلتها التي تدرس مادة الرياضيات منذ أكثر من عشرين عاماً، لم تسمح لأي عاشق بالظهور.. كانت نظراتها الصارمة تكفي لإخافة أي رجل يفكر في الاقتراب منها.. ومن يقع في حب فتاة صارمة النظرات تسير بدقة ساعة لا تؤخر ولا تقدم منذ عشرين عاماً؟!!

عليها هذه المرة أن تكسب الفرصة..

في اليوم التالي كانت مترددة في تنفيذ ما نصحتها به زميلتها.. لكن حين ظهر بسيارته من المنعطف، وكانت هي قد وصلت إلى حافة الرصيف، وتوقف ليمنحها فرصة عبور الشارع.. حين حدث ما يحدث كل يوم منذ ثلاثة أشهر، وجدت نفسها تفعل ما نصحتها به زميلتها تماماً: نظرت في عينيه مبتسمة..

لدهشتها بادلها الابتسام.. شعرت بالدم يصعد إلى رأسها، ولابد أن احمراراً واضحاً قد كسا وجهها.. لم تكن تعرف أن لعينيه تلك النظرات العميقة الأخاذة..

ـ العاشق الخمسيني شعر بي بالتأكيد..

ـ المعجب.. قلت لك إنه معجب، وعليك بذكائك أن تجعلي منه عاشقاً.. يخيل إلي أنه ينتظرك عند حافة المنعطف كل يوم حتى تظهري فيسير بسيارته قاطعاً طريقك ليقف وتعبري أمامه فيمتع نظراته برؤيتك..

لم تنم ليلتها..

في اليوم التالي أضافت إلى نظرتها إيماء برأسها دليل على شكر فبادلها الإيماءة بمثلها..

اليوم سوف تعلق نظراتها به لفترة أطول، وغداً سوف تلوح له بيدها، ثم قد يحدث ما توقعت زميلتها.. قد يدعوها إلى لقاء، ثم قد..

من آخر الشارع لمحت السيارة قادمة.. اقتربت من ممر عبور المشاة سعيدة: "تأخر عشر دقائق كاملة اليوم.. كاد قلبي أن يهجر مكانه قلقاً.. حين نجلس معاً سأذكّره بهذا اليوم وسأخبره أني قلقت عليه.."

سمعتْ موسيقى صاخبة تنبعث من السيارة للمرة الأولى.. ابتسمتْ.. العاشق، تقصد المعجب الخمسيني يراهق!!.. شعرت بحرارة في وجهها.. هي أيضاً تراهق.

ماذا لو دعاها للخروج معه الآن.. هل ستتأخر عن المدرسة، وتتحمل تأنيب الضمير؟..

حين ظهرت حافة سيارته من المنعطف هبطت عن الصيف كعادتها.. رفعت نظراتها المتشوقة نحوه.. التقت عيناها بعينين غريبتين لشاب في العشرين.. أين هو معجبها اليوم؟..

* * *

ليلة البارحة أصيب بوعكة صحية، وأمره الطبيب بالبقاء في السرير مدة أسبوع..

ـ أسبوع كامل؟.. لكن لابد من فتح المكتب واستقبال العملاء ولو على وعد متأخر بتنفيذ العمل المطلوب..

ترى، هل سيشعر ابنه أمام هذه المحنة بالمسؤولية؟.. هل سيذهب كل يوم في الموعد، وهل سيهتم بمعرفة تفاصيل العمل كي يستطيع إدارته وتطويره فيما لو..

هاهو ـ ومنذ أول يوم ـ يجهز نفسه ببرود، ويخرج متأخراً عشر دقائق كاملة.. عشر دقائق قد تكون فيصلاً في الحصول على صفقة.. قد تحدد مصير إنسان.. أو حتى شعب بأكمله.. كيف يتأخر عشر دقائق ولا يبالي!

إن لم يضيع المزيد من الوقت سيصل مع وصول الموظفين..

بينه وبين نفسه، كان الأب المريض يتساءل كيف سيقوم ذلك الشاب بإدارة العمل يوماً هو الذي لا يعرف بأي سرعة يسير الزمن، ولا يدرك قيمة اللحظات تنساب من العمر ولا تعود.. كانت لحظات عمره المحملة بالإرهاق والتعب تمر أمام ناظريه..

أوروبا التي لا تفتح ذراعيها إلا للمحظوظين، فتحت ـ بعد جهد ـ ذارعيها له.. فوجئ بصعوبة الحياة بالنسبة لشاب أجنبي قادم من العالم الثالث حاملاً آمالاً عريضة وعمراً لا

يتجاوز التاسعة عشرة، وشهادة ثانوية غير معترف بها..

تخلى عن حلمه في الدراسة.. عمل بعمل متواضع.. وحين تزوج اكتفى بطفل واحد كي يستطيع أن يؤمن له العلم والحياة الكريمة، بل ودرجة عالية من الرفاهية... آه كم كان يشتاق له في الغربة..

بعد سنوات عمل طويلة عاد ـ وقد جمع ثروة ـ ليتقاعد في وطنه ويؤسس لابنه عملاً يجنبه مشاكل البحث عن وظيفة وتأمين لقمة العيش.. وهاهو الابن يمضي وقتاً لاهياً متناسياً أن عليه أن يعمل بنفسه كي يستطيع إدارة العمل يوماً.. هاهو الابن يمتعض لمجرد أن عليه أن يستيقظ باكراً ويذهب إلى مكتب أبيه..

* * *

كان من المفترض به أن يكون نائماً الآن وأن يستيقظ بعد ساعتين فيخرج إلى لقاء بعض الأصدقاء لتناول فطور متأخر ثم يتوجه ليمضي بعض الوقت في مكتب أبيه الممل، لكن مرض الأب المفاجئ خرب عليه هذا اليوم.

شعر بالظلم.. إنها إجازة الصيف.. ألا تكفيه الدراسة طوال العام؟.. أليس من حقه أن يعيش إجازته بالطريقة التي يحب؟..

قال والده الغاضب حين رآه يجهز نفسه ببرود: إنها السابعة.. الموظفون سيصلون في السابعة والنصف تماماً.. أسرع.. عليك أن تصل قبلهم.

امتعض.. أراد أن يصرخ: سينتظرون لخمس دقائق أو عشر، أو حتى ساعة كاملة.. ما المشكلة؟.. ألا يعملون عندنا؟!!.

كتم غيظه وصمت.. لم يشأ أن يسمع المحاضرة المملة عن أهمية الدقة في المواعيد، واحترام الآخر بعدم هدر وقته وتركه ينتظر أمام باب المكتب المغلق، وقيمة الدقائق والثواني التي قد تغير مصائر الأفراد والشعوب..

هل ستنقلب الدنيا رأساً على عقب إن تأخر عشر دقائق أو عشرين أو حتى ساعة كاملة؟.. هل ستنقلب إن أغلق المكتب مدة أسبوع؟

ارتدى ثيابه الأنيقة.. رتب شعره.. وضع كمية من العطر.. تأكد من إحضار شريط التسجيل.. أدار السيارة.. وانطلق متأخراً عشر دقائق.. عشر دقائق فقط.. ماذا يمكن أن يحدث في عشر دقائق؟.. قبل خروجه سمع نصيحة أبيه الدائمة: لا تسرع في القيادة..

لم يبق سوى أن يكرر عليه أصول الأخلاق التي تقتضي بفسح الطريق أمام المارة المشاة

ومبادلتهم التحية و....

قبل أن يسترسل الأب أجاب مطمئناً: لن أسرع في القيادة..

كالعادة أسرع في القيادة، ولم يصل في الموعد المحدد.. بل لم يصل يومها..

لا لم يصب بالأذى، لكن امرأة ذابلة الجمال نزلت عن الرصيف فجأة وهي تنظر في عينيه باهتمام عاشقة سعيدة.. كانت وجنتاها المتهدلتان مخضبتين بحمرة خجل لا تناسب سني عمرها التي تتجاوز الأربعين.. فوجئ بها.. ضغط المكابح بقوة، فتوقف..

لم يتأخر سوى ثانية واحدة!!



سفر

محمود الوهب

لم تكن معاناتي بسبب القطار الطويل الذاهب شمالاً..! كما أنّها لم تأت من المقصورة الخاصة التي حجزت فيها مقعدين، لي ولزوجتي المريضة التي ترافقني في سفرتي الطويلة هذه.. المعاناة، يا سادتي، بدأت مع تتالي الطارقين باب المقصورة من هؤلاء الباحثين لأنفسهم عن مقعد شاغر..

في القطارات الذاهبة بعيداً، يبدّل العديد من المسافرين أمكنتهم بحثاً عن سمير مؤانس.. أو هرباً من جليس لا يحتمله السفر الطويل..!

كثرة الطارقين جعلتني متيقظاً، متوتراً، أنصت بحذر لوقوع الأقدام المتهافتة على المقصورة، راغباً في تبيّن هويّة أصحابها، وفي اختيار مرافق يعينني على احتمال المسافة الطويلة، فلم يكن بمقدور زوجتي القيام بذلك، ليس لأنّها زوجة فحسب، بل لأنّها مريضة كما أشرت، وما مرافقتها لي إلا بسبب عرضها على الأطباء الأجانب.

هاهي ذي قد اتخذت من المقعد الطويل سريراً، وتمددت مغمضة العينين، صامتة، ساكنة..!

للأقدام بصماتها.. تنبئك أحياناً عن جنس صاحبها، وربما عن بعض طبائعه أيضاً..!

عيناي لا تغادران باب المقصورة، واعتذاراتي التي تنزلق على لساني سريعاً، تسبقها إشارة من يدي إلى المرأة المضجعة على المقعد المقابل..!

بعض الأقدام تخبط الأرض خبطاً، كأنّما تصارعها، وبعضها الآخر يلامسها بنعومة

وشفافية..!

ثمّة نوع آخر يدندن دندنة، كأنما يعزف للأرض أو عليها ألحاناً تضفي على مفرداتها نوعاً من التناغم والتواد..!

استعنت على قلقي وتوفزي بكأسٍ من الزجاجة التي أعددتها لهذه السفرة الطويلة.. الكأس صاحب يبُزُّ الكثيرين من الأصحاب، وهو نديم من لا نديم له.. يطلق أعنّة الأخيلة، ويفتح نوافذ ممتعة لأحلام جديدة..!

أقدام من النوع الثالث تقترب من باب المقصورة، تدندن: دِنْ دَنْ دِنْ دَنْ.. تتوقف الدندنة، وتأخذ أكرة الباب في الاستدارة الهادئة، فتتراخى أصابع يدي.. وتترك للباب حرية الانزلاق.. هواء جديد يدخل المقصورة.. ووجه أنثوي يطلّ.. يتعثّر اللسان.. لا يعتذر كما في كلّ مرّة.. كأنما ربط بحبل، أو صار تحت حجر ثقيل.. يومئ الرأس وتتحرك اليدان، وحين تمتلئ المقصورة بالشباب الفيّاض، ويذهب الشعور المنعش إلى دغدغة أغصان الروح.. يتحرر اللسان من أسره، فينطلق صادحاً:

"أهلاً وسهلاً.. وبإنجليزية ركيكة Welcome.."

في مثل هذه الحالات تكون المحاكمات الذهنية خاطفة، ويكون القرار حاسماً..!

قراري ترجمته ابتسامتي، عصفوراً راح يتقافز نشوان على غصن قد اخضَرَّ للتوّ..!

المقصورة كلّها أخذت تضجّ بالماء والخضرة، لتوقظ في النفس ألواناً من الفرح المرتجى..!

"Hello.. Hello".. "أعقبهما صمتٌ قصير.. حملتُ خلاله حقيبة الصبية.. وضعتها على رفِّ المقصورة فوق المقعد الآخر.. ألقيت خلال ذلك نظرة سريعة على الزوجة النائمة.. كانت ما تزال على وضعها السابق.. ممددة على طولها.. مغمضة العينين.. ساكنة تماماً..!

شيء ما عكّر مزاجي.. تصورّت أنّ الزوجة الممددة أمامي قد فارجت ما بين جفنيها للحظة، فلمحتني وأنا أرفع الحقيبة، وأنّها، ربما، لمحت الصبية الغريبة.. ومما تصوّرته أيضاً، أنّ في نومها الظاهري هذا نوعاً من المكر أو الخداع.. لكني عدت لأقنع نفسي بأن الأمر كلّه مجرد وهم أو خيال..!

"المرأة مثل إله يمنح الحبّ لمن يشاء بغير حساب.. لكنّ الويْل، كلّ الويل، الشديد لمن

يشرك بها".

سألت الشابة عن وجهة سفرها ومسافته، أجابت بلغتها الأجنبية.. وحين عرفت من تعابير وجهي أنني لم أتبين معالم كلماتها، حاولت أن ترسم بأصبعها على تنورتها، لكنّها لم تفلح، فالتنورة لا تغطي سوى جزء يسير من فخذيها، عندئذ عمدت إلى الرسم على فخذها المكشوف، بعفوية، ودونما أيّ حرج، وكان عليّ أن أتابع خطاً وردياً راح ينمو، ويتدرج فوق كوم من القمح الأشقر.. فأقرأ، وأنا أبتلع ريقي..

"اسم الصبية، واسم البلد الذي تقصده، والأرقام التي تحدد طول المسافة وزمن الرحلة.. "وحين انتهت، ورفعت إلي وجهها باسماً، هززت رأس دلالة الفهم والإعجاب.. وراودتني فكرة الكتابة على الدفتر نفسه.. إلا أنني لم أفعل.. بل إنني لم أجرؤ.. فرسمت على راحة يدي، اسمي ومكان وجهتي، موضّحاً سبب السفر بإشارة إلى زوجتي المريضة..!

الزوجة ما تزال على حالها، عيونها مغمضة، تنفسها طبيعي، صدرها يعلو ويهبط بانتظام..!

تساءلت في نفسي:

"أهي نائمة حقاً، وهل يأتيها نوم بعد أن رأت الفتاة، ولكن هل رأتها حقيقة؟!"

صببت للشابة كأساً.. وصببت لي كأساً آخر.. قرّبنا الكأسين من بعضهما، فصوّت الزجاج المخمور.. وخيّل إليّ أنّ عظام الجسم الممدد أمامنا قد صوّتت هي الأخرى، لكنّ الذي طمأنني أنّ العينين ما تزالان مغمضتين، وحركة الصدر باقية على حالها من التواتر والانتظام الهادئين..!

زحزحت نفسي باتجاه الصبية مسافة اثنين أو ثلاثة سنتيمترات..!

"أنت جميلة.." قلتها بالإنجليزية، "you are beautiful".. تلك العبارة كنت قد حفظتها منذ أيّام المدرسة..! ابتسمت.. توردّت أكثر مما هي عليه.. تَمتَمت Oh, Thank you.. صدر المرأة الممددة جانباً يعلو ويهبط، ذلك يعني أنّ تنفسها طبيعي، عيونها ما تزال مغمضةً، إنها نائمة بكل تأكيد..! بل لعلّ روحها المتعبة راغبة عن هذا العبث.

مددت يدي إلى حقيبتي الصغيرة، أخرجت بعضاً مما أحمله في العادة، تذكارات لمن ألتقي بهم مصادفة..! أعطيت الفتاة شالاً حريرياً، فابتسمت وهزّت رأسها شاكرة، ثمّ مالت نحو حقيبتها.. فتحتها.. أخرجت ميدالية صغيرة.. قدمتها بخجل.. شكرتها أيضاً بالعربية

والإنجليزية، وحين تبادلنا الهدايا والابتسامات، أبقيت يد الفتاة في يدي.. رفعتها قليلاً.. مررت عليها شفاهي.. تحسست فيها نعومة الجسد الشاب، وامتلأ صدري من عبق الأنثى الخاص، فاندفعت باتجاه الصبية عدة سنتيمترات أخرى..!

أنفاس المرأة المرمية جانباً تتردد على نحو طبيعي، الصدر يعلو ويهبط بانتظام، كأنّما يوحي بنوم عميق جداً.

عدّة سنتيمترات أخرى.. التصقت بالفتاة كليّاً.. ملت إلى شفاهها المشتهاة، وقبيل التماع أيّ برق، رعد صوت، انكسر من هوله الصمت واللهاث والعبث الجميل..

"عيب.. استح.."

احمّرت وجنتا الفتاة.. بينما أربدّت سحنتي أنا..!

وحدها المرأة المريضة الممددة أمامنا، شكلت على أنفها علامة التشفي والانتصار، ثمّ عادت إلى نوم كاذبٍ آخر..!



الرحلة المستمرة

عزيز نصار

بدأت الرحلة في الصباح الباكر، وطيور الفرح تخفق بأجنحتها، والابتسامات تضيء الوجوه، وكنتُ أنظر إلى الطريق من نافذة الحافلة. أخذتُ أراقب الأشياء في انخطافها العجيب. المكان غريب. أرض جرداء ممتدّة، وشمس لاهبة.

حافلة هادرة تطوي الأرض، تنطلق يمنة ويسرة بشكل جنوني. علت الأصوات، وعيوننا تلاحق حركات السائق. قفزتُ من مقعدي متجهاً إليه لأطلب منه الوقوف. وجدتُ نظارة سوداء على وجهه، وحين نزعتها رأيتُ عينيه مطفأتين، عرفتُ فداحة الأمر، وصدمني الموقف.

في تلك اللحظة الرهيبة صرختُ، والخوف يغزو نفسي:

ـ السائق لا يبصر.

اغتاظ الركاب، ووجّهوا إليه انتباههم، والصرخات تدوّي مفعمة بالمرارة. ارتفع صوت أحدنا مذعوراً مستنكراً:

ـ هذا جنون. لن نصل أبداً، وسننتهي إلى ظلمات القبور.

قال صوت آخر:

ـ ليس لنا من الأمر شي ولا خيار آخر.

قال ذو لحية مرسلة، عمامته طويلة بيضاء، نحيل لم يبق منه إلا هيكل عظمي:

ـ كل شيء ثابت ومعروف، والطريق وعر عسير.

وقف وألصق بياناً للتهدئة على سقف الحافلة، لحق به ركاب، وأيّده بعضهم، وعارضه آخرون.

قال رجل جليل، وجهه مطمئن:

ـ ربما نصل بلحظات خاطفة، وقد يستغرق الوصول العمر كله، وإذا لم نتمسّك بإيماننا نكون من الهالكين.

اختلطت الأصوات، هاجمتنا الأسئلة، وعصفت بنا مشاعر القلق والخيبة.

رحلة قاسية ومعقدة. مسافرون ينتفضون، ويهمهمون يضرعون إلى السماء. تتقلص وجوههم الشاحبة، ويطلقون ضحكات تشبه النحيب، وآخرون ترتفع أصواتهم ببكاء عجيب.

طرقتْ أسماعنا تأوهاتُ امرأة تذرف الدمع. تهدأ ثم لا تلبث أن تثور محتضنة صغيرتها. تقدّم منها ذو اللحية المرسلة، تأمل ثوب طفلتها القصير، وقال غاضباً:

ـ ربنا ارحم منك أيتها المرأة. أطيلي ثوب ابنتك، وعلّميها أن تصون عفافها.

قالت المرأة، والدهشة تنهمر من عينيها:

ـ ما هذا الكلام؟ إنها طفلة يا سيدي.

أما الصبية الشقراء الشبيهة بزهرة فل بيضاء، فأحست بالوحدة والكآبة، وشعرها يتطاير في الهواء قرب النافذة المفتوحة. تغيرت ملامحها، وانفجرت في عويلٍ قاسٍ، وانحسر ثوبها عن ساقين شهيتين. أنصتْنا إلى بكائها، ولاحقتْها نظراتنا الولهى. اندفع شاب ليواسيها بعد أن رسم على وجهه ابتسامة، وهو يلتهم جمالها بشراهة. ربّت على كتفيها، فوقفت الصبية مرتعشة تحرك يديها، كجناحي طائر، ثم حطت على مقعدها. والشاب يعدها بحفلة راقصة، في نهاية الرحلة. وعندما عاد إلى مكانه وجد العجوزُ الجالس بجانبها الفرصة سانحة ليضمها، وهو يحلم بامتلاكها. لفحتْه أنفاسها. بدأ يداعب وجهها الأملس ويناديها:

ـ لا تخافي يا بنيتي الغالية.

سكنت الصبية الشقراء، التصقت به مغتبطةً، ثم استغرقت في النوم، رحتُ أفكر بوجهها المتعطش للفرح، وعينيها البراقتين وقلتُ لنفسي "قطرة من العسل في خضم الأخطار، ولكن هل أسمّي هذا تحرشاً؟ أم أسميّه موسماً صغيراً للبهجة؟".

طرقات جبلية تتشعّب، وتتفرع، والسائق يسلك ما يشاء، ويتسرّب الإرهاق إلى النفوس.

نخاف أن تهوي الحافلة في بطن وادٍ. أصوات وحشية ملتاعة.

أصوات مكتومة في صدور عاجزة، فضاءُ الحافلة يزدحم بالخوف والفجيعة، وكلما مضى الوقت انكشفت جوانب مجهولة، ونحن محاصرون، والحافلة لا تعرف لها محطة.

أقف وأمدّ بصري إلى الخلف، أشاهد فتى وفتاة يجلسان معاً. يتحدثان عن الزهر في نهاية الرحلة، والعصافير التي تطير في الفضاء الأزرق. يداهما متعانقتان، هما سعيدان وغائبان عمّا يجري حولهما.

فكّرتُ "ربما بغير الحب لن نفهم سر الرحلة".

أتهاوى على مقعدي، صاح الجالس إلى جواري زائغ العينين:

ـ من الخطر أن نبقى هنا. كيف يقودنا من لا يرى؟

قال راكب وهو يحرك يداً راجفة:

ـ لابد من الرضوخ والاستسلام.

تكلّم ثالث:

ـ إلى متى نبقى مستسلمين ضائعين؟

هبّ واقفاً ومشى بخطوات سريعة. ألصقَ ورقة في مقدمة الحافلة، لحق به شاب قرأ البيان، وصفّق متحمساً. أسرع آخر يحمل سلاحاً، وصاح:

ـ هذا شيء خطير.

جمدتْ ساقاي، وقفتُ ومشيت في الممر بين المقاعد.

وبينما كنت أعود إلى مكاني حانتْ مني التفاتة إلى صاحب اللحية، جاء صوته:

ـ أورثنا الأجداد الاطمئنان إلى المجهول، والرضا بمن يتولّون الأمر، وهذه إرادة الأقدار، نهض آخر وقال:

ـ كل شيء باطل ويصير هباء. هنا تضيع الاتجاهات والمسافات. حافلتنا ضلّتْ طريقها، ولا بداية لرحلتنا ولا نهاية.

تكلّم الرجل الجليل محذّراً من القنوط، أدار مسافر وجهه وقال بلهجة الواثق:

ـ العمى أنواع، هناك من يذهب بصره، وهناك من يعمى عليه الأمر ويلتبس.

سألت امرأة عجوز بجانبه:

ـ أيكون الموت هو المحطة التي نستيقظ فيها؟ أيكون الرجاء؟

كائنات بشرية مختلفة متنوعة، بسيطة، وشائكة، متآلفة ومتناقضة. كائنات تضمها حافلة تمضي بنا، وفي منتصفها راح شاب يروي نوادر مسليّة ويضحك سعيداً. ثم ينطلق غناؤه الجميل وطغى صياح مخيف:

ـ اسكتْ وكفّ عن الغناء.

يتابع المغنى غناءه العذب. يقف الرجل الغاضب، ويتجه نحوه متجهماً، ويهدّده بعضلاته المفتولة. يسرع الركاب لمنع الاعتداء، وإنهاء المشاجرة. يسود الصمت، وتخترقه أصوات صاخبة ضاجة:

ـ الرحلة دون غناء لا تُطاق ولا تُحتمل.

ـ في النفوس خطيئة وأهواء.

ـ ألم تسمعوا بأناشيد الأقدمين؟

شدّت الأنظارَ امرأةٌ تقف في الممر بين المقاعد تتمايل، وثدياها يتراقصان. لتنساب أغنيتها الرقيقة البهيجة، وتبعث الحب والفرح في أرجاء الحافلة. مضت ساعة، وجسد المرأة يطلق أنفاسه، ويغدو أنصع جمالاً وأبهى. أرتشفً المرأةَ الصادحة الساحرة فأحسُ أني أشاهد امرأة للمرة الأولى في حياتي، وصوتها يثير في أعماقي مشاعر عذبة، وأفكاراً عجيبة، صارت الحافلة فردوساً جميلاً.

انتهى الغناء وبّدلَ بعض المسافرين أماكنهم. جلس شاب إلى جوار امرأة. وجهُها كالشمس عند الغروب من الحياء، وثيابُها محتشمة. سحبها الشاب من يدها باتجاه ذي العمامة البيضاء وقال:

ـ أريد الزواج بها.

سأل ذو العمامة المرأة عن رأيها، فالتزمت الصمت مطرقة الرأس.

تفرّس فيها وفكّر "إنها بريئة وجهها يشع نوراً".

ابتسم مشجعاً وقال:

ـ إنها مثال للتهذيب والتربية الصالحة. صمتُها هو قبول إذا كانت بكراً، أما إذا كانت ثيّباً فلابد من الموافقة بالكلام.

سأل الشاب بسذاجة عن لفظة ثيّب. ابتهج ذو اللحية المرسلة، وهو يداعب عمامته وقال:

ـ واسألوا أهل العلم إن كنتم لا تعرفون. الثّيب من النساء هي التي تزوجت، وفارقتْ زوجَها بموت أو طلاق، وهي غير العذراء.

التفت نحو الشاب والمرأة قائلاً:

ـ أين الشاهدان؟

تقدم رجلان ليشهدا على الزواج. قال أحدهما:

ـ يجب أن أوضح شيئاً أعرف هذه المرأة، إنها أرملة مطلّقة عدة مرات.

انتفض صاحب اللحية كالملدوغ، والعمامةُ تتوّج رأسه. تحدث عن الفاسق يوم يموت، والعذابِ يوم القيامة. تراجعت المرأة قاصدة مكانها، والشاب يتصبّب عرقاً. يمشي بخطوات بطيئة متعثرة كأنه طاعن في الكبر، ويرتمي على مقعده حائراً مذهولاً.

مطّ جاري رقبته، نظر إلى المرأة وقال:

ـ عن أية عذراء يتحدثون. إني أعرفها.

سألته بسذاجة:

ـ هل كنت تمر أمام بيتها، وتهديها أزهاراً.

ضحك جاري وهمس:

ـ تحت ثدي المرأة الأيسر شامة كبيرة.

خطر لي أن هذا الشاب الذي أغوتْه تلك المرأة سيعرف كيف يختار.

انتشر الخبر المثير في الحافلة، ورحنا ننسج الحكايات. وقفت امرأة ترتدي ثياباً سوداء لتقول بصوت يفيض رقة وعذوبة:

ـ أحبوا بعضكم بعضاً، واغفروا الخطايا لتغفر لكم السماء.

لم يهتم أحد بما قالته. بينما كنت أتأمل السماء النائيّة عبر الزجاج وأتساءل:

"هل نواجه الموقف بشجاعة لنغيّر الأمر"؟

حافلة مجنونة، وأصوات خانقة حائرة تصمّ الآذان:

ـ لا شيء سوى خيبة وحطام ووهم ورجاء.

ـ هل تنتهي رحلتنا أم تبقى بلا نهاية؟

ـ علينا إيقاف الحافلة.

ـ الأفضل محاورة السائق بهدوء.

ـ ينتظرنا الموت، والفناء إذا لم نحطّم الحافلة، وندمر كل شيء.

ـ هكذا هي الحياة.

ـ رزقنا الله الصبر الجميل.

كائنات بشرية مترعة بالخوف، والبؤس. أما الرجاء فيومض، وينطفئ.

حافلة تمضي، تقطع الدروب الملتوية. تتمهل عند مفترق طريق، ثم تتابع سيرها، والطمأنينة تهرب منها، ونحن حائرون.

كم تستغرق الرحلة؟ يا إلهي متى نصل؟ لا أحد يدري.

الشمس تميل للانحدار. تجتاحنا الأسئلة، ويخدّرنا وعدٌ برّاق، وظلت الحافلة تسير، ونحن لا نعرف لها اتجاهاً، والسائق يعدنا بالمحطة التي لا يبدو لها أثر.



أبيض مهزوم

نصر محسن

... ومازلت مهزوماً، يحزنني أنني لم أعرف للربح طعماً، ما ربحت يوماً، وما مرّ يوم دون هزيمة، تدفعني الهزائم أمامها وتتدحرج خلفي بجريان قاهر، لا أنا أخاتلها فأرتاح منها، ولا هي تسحقني فينتهي الأمر. دائماً تلاحقني بلونها وطعمها المرّ، ورائحتها النفّاذة كرائحة الكحول.

اليوم هزيمة أخرى. ظننته سيشكرني، ويأمر لي بصرف مكافأة يعبّر من خلالها عن حرصه على مصلحة المؤسسة. لكنني الآن تيقّنت أنني أستحقّ أكثر من هذا، لم أتعلّم بعد، مازلت غرّاً على الرغم من السنين الطويلة التي مرّت على وجودي حارساً لهذا المكان.

حدّق إليّ، أمعن النظر في وجهي. توقعت أن ينهض ويقبّلني في جبيني، لأن ما قتله خطير جداً، بل لابد أن يجلسني إلى جواره، ويطلب لي فنجان قهوة لأشرح له بالتفصيل. لكن الغضب سرعان ما شمل ملامحه، قلّص عينيه وقطّب حاجبيه، ثم صرخ في وجهي: ((انقلعْ))

ارتجفت مفاصلي، وانقلعت.

اصطدمت جبهتي بطرف الباب الموارب، تجاهلت ألماً فظيعاً، وأغلقت الباب ورائي بهدوء، ثم مضيت. أبواب كثيرة نصف مفتوحة، مررت بها بحياد مطلق، وكأنني أراها لأول مرّة، كأنني ضيف. أنا الحارس الأمين، أهبط الدرجات مهزوماً، مصعوقاً، دون أن أعرف سبباً لذلك.

خرجت من باب كنت حارسه منذ قليل، الحراس يرمقونني بازدراء وسخرية، فأنكس رأسي

وأمضي.

يا الله. ما أصعب أن ينقلع رجل كما انقلعت..! تشعر أن الدنيا كلها تقف في وجهك، والناس جميعاً يبصقون عليك. صدقوني، لقد أحسست بأنني خائن، على الرغم من عشقي اللا محدود لوطني وعملي. أحسست بأنني قزم، بل أصغر، دودة تدّب بكلّ ما فيها من ضعف، يروق لها أحياناً أن تسرع في دبيبها، فتفاجأ بمدير صلب، لا يعرف الرحمة ولا الشفة.

الطريق واسع، لكنه يضيق عليّ.

أمشي وكأن ((أمّة لا إله إلا الله)) كلها تنظر إليّ بشماتة. شيء يتكوّم في حلقي ويجعلني راغباً بالبكاء وصراخ السيد المدير يلاحقني، يلتفّ حولي لأنقلع أكثر. مسحت بنظري الجهات كلها، لم أجد أحداً، بحثت عن شيء أجلس عليه، لأرتاح من تعب داهم مفاصلي فجأة، السّور عالٍ وممتد عشرات الأمتار، يرافق خطواتي الواهنة. لصق السّور حجارة مكسّرة تراكمت على مدى أعوام، بقايا كراسي وطاولات محطمّة، كنت أحملها بسعادة وأرميها هنا، كنت فخوراً بعملي. أنتصب بزهو أمام المسؤولين متباهياً بإنجاز المهمات على أكمل وجه، وكنت لا أبالي كثيراً بالنظرات الباردة والمتجاهلة.

اللعنة عليّ، ما أغباني..!

لا أعرف إن كنت غبيّاً أم لا. لكنني الآن أعرف، متيقّن من غبائي ومن حنكة الآخرين، كل الأدلّة تشير إلى ذلك، وما أكثرها..! غضب المدير، وإحساسي بأنني خائن، نظرات زملائي الحراس، الأبواب المواربة. هذا كله في كفّة وآمر اللجنة في كفّة. لاشك أن السيد المدير سوف يخبره بما وشيت به، وقد يزيد الكلام والتهم، لا. السيد المدير لا يزيد شيئاً، وقد يرأف بي فيغضّ النظر عن كلام تفوّهت به متهماً آمر اللجنة بأشياء لا شك أنه بريء منها، هل يصفح عني..؟ وهل أستحق الصفح..؟

أنا متعب.

لم أجد شيئاً أجلس عليه، ساقاي تعبتا، على الرغم من أني لم أمشِ كثيراً. أحسّ بسيخين من النار يكويان نصفي الأسفل، سأبوح لزوجتي، عساها تشاركني همّي. المسكينة، ما ذنبها..؟ أجل، هي مذنبة، ذنبها أنها تزوجتني، تزوجت رجلاً غبيّاً.

أرغب بالذهاب إلى البيت.

لم ينته الدوام بعد، ولا تبرّر رغبتي بالعودة غيابي عن العمل، وربما يطلبني السيد المدير

أو آمر اللجنة. تباً لي. لماذا لا أجلس وأفكر بما سأقوله..؟ أعرف أنني لن أقول الكثير، سأقول كلمتين لا أكثر، أنا آسف، أو اعذرني يا أستاذ. لكنني سأسمع الكثير، فقد سمعته مراراً وتعوّدت عليه. لم يبق وصف يمكن أن يوصف به رجل مثلي إلاّ وسمعته، حتى بتّ أشك أنني ابن آدم مثل غيري، كل الناس أبناء آدم بمن فيهم أنا، قالوها لي كثيراً. هذه الكلمة تثير لدي إحساساً بالضعف والهشاشة فحين يقول لي أحدهم يا بن آدم، أشعر أنني أضعف أبناء آدم، أو أنني التحقت بهم حديثاً، ويلزمني فترة من الوقت لأصير ابن آدم حقيقي مثلهم.

سيخا النار يمتدان إلى فوق.

لم أعد أستطيع السير. رميت جثتي على بقعة عشب نديّة، شعرت ببرودة الأرض وعبق الربيع، راحت أصابعي تقطف العشب وترش رؤوسه الخضراء الناعمة حولي. نظري يمتد إلى الطرف البعيد للسور العالي، ألمح الأفق الرمادي فوق المدينة البعيدة. هناك أسكن في قبو رطب، تجففه الشمس ساعة كاملة في اليوم، ثم تغيب. أساعد زوجتي أحياناً بنقل الأغراض إلى الخارج كل فترة، وتبقى النافذة الملتصقة بالسقف مفتوحة إلى أن تشتدّ حدّة البرد، فأخالف رغبة الزوجة وأغلقها.

إنه الحزن، ومنظر الفضاء الملوّث فوق المدينة، يذكرانني ببيتي وزوجتي وشتاء القبو. حننت إلى تلك الأشياء، سأذهب ولن أهتم بعد اليوم لا بالمدير، ولا بالمؤسسة ولا بالدوام، ليذهب الجميع إلى الجحيم. لا أحد يريحني من هذا التعب الذي أحسّه الآن، ولا يبعد عني أسياخ النار التي صعدت إلى فوق، والبيت هما الملاذ الوحيد الآمن.

على بعد عشرات الأمتار من مكان جلوسي يمتد الطريق العام الموصل إلى المدينة، يلتفّ ويستقيم كأفعى ضخمة ميتة. السيارات تعبر بهدوء، أستطيع أن أعدّها على الرغم من سرعتها، سأعدّ السيارات القادمة فقط. وقبل أن أبدأ العدّ انعطفت شاحنة كبيرة في الطريق الترابي باتجاه المؤسسة.

انتصب واقفاً.

هي السيارة ذاتها التي خرجت صباحاً مع آمر اللجنة، كانت محملّة بالصناديق، وهاهي تعود فارغة، فتترك وراءها غيمة من الغبار. ارتجفت من جديد، وعادت الحرارة إلى ساقي وأنا أرنو إليها محاذراً أن يطلّ وجه آمر اللجنة، فيراني..

غيّبت حذري وأسرعت باتجاهها، تجاهلت التعب والآلام المنتشرة في كل مكان من جسدي المنهك. عدوت باتجاه الباب الرئيسي، سأسبق السيارة إلى هناك وأعتذر من آمر اللجنة، لأول مرّة أحسّ بأنني لست غبياً كما كنت أظن. سأتعلق بالنافذة وأطل برأسي على

الأستاذ الآمر، سأستعطفه، لاشك أنه سيغفر لي خطأ غير مقصود. بل هو مقصود، فلماذا أتغابى..؟

ألم أقل أنني لست غبيّاً..!

سبقتني الشاحنة ودخلت الباب مسرعة، شعرت بارتياح، يتبعه قلق فظيع. أغمضت عينيّ حين دخلت في غيمة الغبار. عاد الألم إلى ساقيّ وامتدّ عالياً. ألم فظيع أجلسني لصق السور مرّة أخرى. عاد القهر إلي، عادت المدينة وزوجتي وقبونا البارد، عاد وجه المدير وأمره بالانقلاع، عادت النظرات الشامتة لزملائي الحراس، وعاد خوف شديد من شيء مجهول ينتظرني.

كدت أبكي حين تلاشى الغبار، وانكشف المكان عن حارسين يرمقانني بازدراء وسخرية وهما ينزلان الحاجز الحديدي أمام الباب الرئيسي، انفصال بيني وبين جميع الأشياء والكائنات والمخلوقات، انفصال ليس في صالحي، يجعل الأشياء منتصرة، ويتركني مهزوماً، منذ ولدت بدأت الهزائم تتوالى، أمور تثبت لي كل يوم أنني ولدت مهزوماً، ومازلت مهزوماً.



إنـهم يرقصون في اليونـان

هدى الفيل

هي:

سارت بخطوات ثابتة، مستقيمة. على وجهها النحيل ارتسم طابع غريب؛ لا هو بالحزن ولا باليأس. ارتسمت على وجهها ملامح جندي قرر الحياد فرمى سلاحه، قهقه في وجه أعدائه، أعطاهم ظهره ومشى، مشى واثقاً أنهم لن يرموه، وحتى إن فعلوا فلن يدرك إلا الجنون أن الجنون لا يفهم حتى نفسه. تابعت خطواتها. وصلت إلى صندوق البريد.اقتربت حتى التصقت به ، أحاطته بذراعيها وصرخت: "سديري ! سديري ! أعد لي جنوني" اهتز الصندوق؛ اهتز يميناً ، ثم شمالاً، وسقط على الأرض محطماً إلى أجزاء صغيرة . تراءى لها وجه السديري بين الأجزاء والقهر يملأ قسماته، لم تجرؤ على الابتسام، حاولت أن تقول شيئاً. وجه السديري يتحول إلى وحش كاسر . تجري هاربة منه ، تركض في الخلاء. فجأة ينتصب أمامها حاجز، تتسلقه بخفة وتقفز إلى الجانب الآخر متنفسة الصعداء، تتابع سيرها ببطء، خطوة خطوتان. وهاهو السديري يجلس هناك تحت شجرة صفراء عارية، تعلو وجهه تلك الابتسامة التي لم ولن تستطيع يوماً تفسيرها. تسقط على الأرض ولا ترى أمامها إلا غيمة رمادية ثقيلة.

ذات صباح اتجهت إلى غرفته وفي يدها صندوق صغير أسود. كان في الصندوق كل ما يخصهما، العصا التي كانت أمها تضربها بها في كل ليلة، الأقنعة التي لم يستطيعا مواجهة الآخرين دونها، كتابه الأحمر، ومنديل من مناديل أمها، كانت قد تخفت به مرة لتهرب

إليه. وثمَّ شيء آخر خلعته كالثوب وفرشته في قاع الصندوق؛ كان جنونها، جنونه لا فرق، خلعته عنها فشكل كرة جميلة ذات ألوان قزحية، كرة من الكريستال اللامع، أخذت تضيء وتلمع بين يديها ، رمتها في قاع الصندوق وصرخته: " ليأخذه، فجنوني هو جنونه" . أغلقت الصندوق ومضت تجري في شوارع دمشق . لا... لا... لن ينساها!.. لن ينسوها جميعاً، ففيها أبصروا جنونهم؛ جنونهم كان هي، وهي كانت الجنون. وهل ينسى الجنون نفسه؟!.. خيم الظلام، حزمت أمتعتها ورحلت.. مع الغريب.

هو:

مشى بخطوات ثقيلة، متجهاً إلى الحانة؛ نفذ المشروب في بيته. ترنَّح، كان يعلم تماماً أنه يترنح من السكر، وهذا الإدراك بالذات جعله منتشياً وسعيداً. أثارته هذه الحالة فأخذ يصفر لحناً لأغنية يحبها، تابع خطواته، شعر بنفسه خفيفاً كظل، كسحابة، استجمع لعابه وبصق، كان يريد الوصول إلى الحانة، فالخمرة كانت طريقه الوحيدة للوصول إلى نفسه.

فتح باب الحانة بركلة صغيرة من قدمه، هوى بجسده النحيل على أقرب كرسي، أخذ يفحص الغرفة بعينيه الزائغتين، رأى يافطة معلقة: "أنصاف السادة تسكر، أنصاف السادة تشرب، أنصاف السادة تشمئز".. تحرك ذاك الألم الخفيف في معدته، لا يعلم لماذا ذكرته هذه الحانة بحانة صغيرة في صوفيا، في تلك الحانة التقاها؛ بلغارية حسناء، سألته ضاحكة وهي تصب له الخمرة : "أنتم العرب ! لماذا يبكي رجالكم عندما يسكرون ؟ في اليونان يرقصون ويكسرون الصحون" لم يدر بماذا أجابها، غمغم بشيء سخيف، "فعلاً لماذا؟ لماذا يبكي رجالنا ؟" طافت عيناه في أرجاء الحانة رأى وجوهاً بائسة حزينة الملامح، ومن يبكي هو؟!.. أيبكيها هي؟ هي التي باعته ورحلت مع رجل في سن أبيها، أيبكي قضية أم يبكي الأيقونات المزيفة؟!..

يذكر ذاك المساء.. يذكره جيداً، اقتربت منه؛ عبثت بشعره الأشعث وهمست: "غداً نهرب ونتزوج".. كانت تعلم .. تماماً أنها تكذب، حاول القليل من الفرح أغمض عينيه، لكنه كان يعلم أنها تكذب.

عندما عاد إلى غرفته في اليوم التالي رأى صندوقاً أسود في زاوية الغرفة. اقترب منه ، همَّ بفتحه، لكن شيئاً ما بداخله حال بينه وبين الصندوق، شيئاً لم يستطع تفسيره، ومنذ أن رحلت وهو يمارس الطقوس نفسها في كل مساء. يقبع أمام الصندوق يحاول فتحه وفي اللحظة الأخيرة يعدل عن قراره ، وينطلق راكضاً في شوارع دمشق .

ارتشف مزيداً من الخمرة محاولاً أن يركض في دهليز ذاكرته، أراد التركيز على وجهها. كانت تحمل وجه الأم الطيبة، وفي أحيان أخرى وجه عاهرة فقدت هويتها؛ هل أحبته يوماً؟.. تدحرجت الوجوه والأصوات كما تتدحرج الصخور من قمة جبل شاهق. تدحرجت محدثة غباراً وضجيجاً وغطى الرماد كل شيء، لمح وجه البلغارية الحسناء وتناهى إليه صوتها:

" لماذا يبكي رجالكم عندما يسكرون؟" لا ...لا ...نحن لا نبكي ، نحن نرقص ، بل ونكسر الصحون أيضا.

انتفض، هب واقفاً في منتصف الحانة، شرع يديه في الهواء، وأخذ يصفق، بدأ الآخرون في التصفيق، أخذ جسده يتمايل ببطء، تسارع إيقاع التصفيق، أخذ يقفز في الهواء، كان يرقص، نعم يرقص كاليونانيين. حمله بساط سحري إلى عالم آخر، شعر بالنشوة وانفصلت روحه عن جسده، أخذته غيمة عطرية إلى اللاشيء، حيث لا زوايا ولا محطات. فجأة أبصرها. رآها تضحك، تبكي، سمعها تقول: "يا إلهي!" رأى أمها تصفعها، ثم رآها متأبطة ذراع الرجل العجوز، وبين الغيم رأى كتلاً بشرية تزحف، رجالاً ونساء يزحفون نحو جدار ضخم، رأى الناس يحطمون الجدار، رأى الجدار ينهار محدثاً ضجة ومثيراً غباراً... كان لون الغبار غريباً، كلون الوهم ولون الخديعة، رأى زنزانته الضيقة، رآها تخبئ كتابه الأحمر تحت ثيابها وتركض لتخفيه في بيتها؛ وفجأة.. انهار كل شيء، سقطت السحابة التي كانت تحمله وأمامه انتصب الصندوق الأسود وقد تناثر إلى أجزاء صغيرة، وطارت محتوياته في الهواء. أبصر العصا، المنديل، الأقنعة، كتابه، ثم شيئاً آخر، شيئاً غريباً بدا كالكرة السحرية، كرة من الألوان العجيبة، بدت كشمس مصغرة تطير في الهواء، سحرته ألوانها الساطعة كألوان قوس قزح حتى غشي بصره، أخذت تدور وتدور في أنحاء الغرفة؛ قفز أطبق كفيه عليها، فحطت فيه، جحظت عيناه متأملاً ألوانها، كانت تلمع وتبرق، شعر بدوخة في رأسه، اقترب منها، ألصق وجهه بها، هناك أبصرها هي... أبصر جنونه.. جنونها، ضم الكتلة بين ذراعيه، جلس القرفصاء وانخرط في بكاء مرٍّ.



كاتدرائيةُ أمُ الأحزان

رعد مطرش / العراق

عند الظهر، يصل إلى (قبو الأباطرة)، فيهجعُ طيرُ العمر المهزوم إلى الأبد على جسمه الموشوم بإبرة المدينة وتأريخها، فتحيا على ضلعه كلّ الأسماء القديمة للمدينة مذْ كانت مركزاً لعبادة إله الرعد والأمطار في مسلّة (النصر) التي أقامها ملكٌ بابليّ غير معروف والذي دوّن فيها فتحه لها بهذه الكلمات:

ـ (دخلتها وقبّلت أقدام إله الرعد والأمطار وأعدت تنظيم البلاد)..

وحتّى هذه اللحظة التي يصل فيها إلى هنا، إلى (قبو الأباطرة)، ببدلته الوحيدة وربطة عنقه التي لمْ تطلق بعد آخر صرخاتها، هلعا من المدينة الملأى بالجرائد الطائرة ومن عجائزها العابرين نحو القلعة الموحشة الشعور، ومن انتشار حكاية ذلك المساء البعيد، كالبرق في أروقتها:

ـ (اطفئوا هذه الحكاية رجاءً، فالمدينة لا تحتمل أيّةَ هزّة أخرى)..

قال جملته تلك بصوته الأبوي الخفيض الذي يجسّد لك حنوّ أولئك المعلمين القدامى الذين لم يمسهم الرعب وهم يروون عن وجوه الموتى والقتلى وكيف جثمت تحت انهمار الفئران ذات هجوم.

رمى جسده على الكرسي، وأخرج علبةً فضيّة، فتحها وأخرج منها سيكارة لُفّت بعناية كبيرة، أشعلها فتوارى وجهه تحت سحابة الدخان الشمالي:

ـ (إنّها ممتعةٌ مع الشاي).

غارت عيناه، في تأريخ الدهشة التي تفاجئ لهفتنا لمعرفة نهاية تلك الحكاية البعيدة ماسحاً تجعيدة وجوهنا الغافية مع حفيف الأشباح النازلة من بوابة القلعة الوحيدة لتتلاشى سراعاً في قناني السكارى على ضفة (الخاصّة).

كان عليه، لإسكاتنا عن تكملة تلك الحكاية بشكلها الجديد، أن يروي لنا تأريخ المدينة المستباح قديماً وأن يجمّل الأشياء ليكون وقعها لطيفاً على السمع والبصر.

وأن يبيّن لنا كيف بُنيت المدينة الجديدة على أنقاض مدينة تآكلت تحت الدمامل وعرائش الجثث الآتية من متحف الموتى وخلف تواريخ الخدائع والحبائل التي استهدفت تشويه ملامح المدينة القديمة، فشُيدت المدينة الجديدة بالحجر والجصّ لتوافرها أولاً، ولغلاء مادة (السمنت) ثانياً.. وأقيمت سقوفها وأروقتها على الأقواس والأعمدة المرمرية لخلو المدينة من حديد البناء المنقرض مع انقراض أسراب الفئران؛ فئران ذلك المساء البعيد، وكان عليه أن يزوّدنا بالوثائق المستندة على الحقائق لينفي جميع الشكوك والأوهام التي تبثّ في المدينة، بل يكاد يصرخ بها الجميع، بطريقة جديدة؛ حيث ادّعوا أنّ السبب الرئيسي لاندثار المدينة القديمة هو أن البيوت قد خلت من طحين الكل على الرغم من أنّ طحين التموين كان يفيض عن حاجة النساء فيرمين ما يزيد منه في الطرقات المبتلّة بمياه المطر، ليساهمنَ بإيقاع المارّة بمقالب مضحكة، وادّعوا أنّ هذه ليست أوّل مرّة تخلو فيها البيوت من طحين (الحصّة) على الرغم من قدوم العيد الكبير، فقد خلت منه البيوت منذ ذلك المساء البعيد، فابتكرت النساء طرقاً عجيبة لإطعام صغارهنّ، لجعلهم ينسونَ شكل الرغيف الأبيض تارةً بالإيهام وأخرى بالرسم.. و... أحياناً.. حتى بدأوا يكتشفون حيل أمهاتهم وكلّ ما سيقمنَ به، وإن لمْ يكن قد فكرنَ فيه من قبل.. لم يكن ممتعاً ما يقال، أو ما يرى فيروح مرتقياً سلمّ ادعاءاتنا، ومؤكّداً:

ـ (يقدر المتتبّع لتأريخ المدينة أن يتأكّد من خلو هذه الحكاية من الصحة والصدق، فالطحين يملأ الشوارع، يجري مع جريان المطر الذي جعل الأراضي المملحة تنبت أنواعاً من النباتات التي لمْ يعرفها الموزّعون من قبل، مما دعا المجمع العلمي للمدينة للاجتماع في (بناية القشلة القديمة)، فتباحثوا تحت قبّتها، لائذين بأعمدتها الحجرية القصيرة جداً من ظلّ هذا النبات الذي افترس كلّ الأراضي، موسّدين أفكارهم تحت أقواسها نصف الدائرية بحثاً عن أصله وعمَّن زرعه في غفلة من الزمن، منتظرين باقي أعضاء المجمع الغائبين الذين بدءوا،

الآن بالنوافذِ، بكسلٍ، من المدخل الجنوبي للقشلة، ومتحاشين سريان واندفاع النبات من المدخل الغربي للقشلة فاكتملت الجلسة واستقر الرأي على تسمية هذا النبات بحضوره وتحت سمعه وبصره (بالنخالة)، ولم تأتِ هذه التسمية اعتباطاً هكذا... إذ فتح أحد الأعضاء قاموسه، بعد أن عجز الآخرون عن إيجاد الاسم المناسب، فوجد المعنى الصحيح والمطابق لمواصفات هذا النبات:

ـ نخلَ نخلاً.. الدقيق: غربله وأزال نخالته.

ولما كان هذا النبات قد نخلَ كل الدعايات والشائعات التي تدّعي اختفاء الطحين إذاً فهو نخالة أي ما بقي من المنخل من القشر، وحفي المدعون وتاه القائلون.. تحت هذا النبات الغريب العجيب.. وظهر من خلال البحث والتجربة، فضلاً عن نخله المدينة نخلاً، إنّه مفيد للمعدة والأمعاء، ومفيد جداً لترشيق السمنة التي بدأت تثقل حركات الناس في المدينة، وصارت عبئاً ثقيلاً على أصحاب مصانع السيارات لصنع سيارات تتسع وتتكيّف مع اتساع هذه الجسام المصابة بنمو السمنة، ولم يستطع الصيادلة اللحاق بهؤلاء البدينين وطلباتهم من الأدوية الخاصة بالضغط والقلب... و..

ـ (ألا.. يكفي هذا؟!)...

أخذ مؤرّخ المدينة نفساً عميقاً من سيكارته فأبرقت عيناه الغائرتان خلف تلال الدخان واحتساء ما تبقى في قدح الشاي.. وإذا لم يكن بوسعكم أن تصدقوا هذا عليكم بإغراق أنفسكم في نهر المدينة.. وإذا لم يكن بوسعنا أن نغرق فعلينا أن نكون الحصى الذي سيرسو عليه الغرقى المصدّقين لأصل الحكاية القديمة الجديدة، وأن نتلمّس طريق عودتنا بتوجّسٍ مخيف وبخطىً حذرةٍ تذرع المدينة ليلاً لتبحث عن هيئتها الأخيرة، ورؤيتها المحتضرة المبعثرة في يأس المدينة ومؤرّخها الأنيق الذي أتت عليه خطاها فانطمر تحت تأريخها، كاشفاً عن ظواهر لمْ تألفها شوارع المدينة من قبل؛ حيث لم يمت أحد منذ ذلك المساء، وحتى زمن (النخالة) النحاسي مروراً بالعصر الذهبي الأبيض (الصفر) والطحين الأصفر ثم العصر اللا مسمّى الذي ذابت فيه الطبقة المسمّاة (الطبقة الوسطى) وذاب عميقاً تأريخ كفاحها الفضي واختفت معها الجثث الهائمة ليلاً في أزقة المدينة، علّها تمسك بالمؤرخ وتأخذه في تنقيبٍ جديد لا تكتنفه الدعايات التي نطلقها، والتهويلات المشوَشة على جسد الحكاية، ولتساعد الجهاز المركزي للتقييس والسيطرة على نوعية الطحين بجميع عصوره وتسمياته وذلك بصنع أنواع جديدة من مكائن الطحين وصنع رولات جيدة لا تترك أثراً لوجود نوى التمر أو المسامير أو

عرانيس الذرة وعبّاد الشمس والقصب المجنون من الأبقار والجاموس المندفع لسماع نهاية الحكاية التي.. لا نهاية لها.



الأرجوحة الدوارة

فاليري كازاكوف *

ترجمة: د. نوفل نيوف

تعارف ميخائيل وآنا قبل خمس سنوات، في أثناء معرض في أورجوم. وكانت أورجوم مشهورة يوماً بمعارضها المرحة التي تقام على نهير بيليا. كان ميخائيل أكثر من يحظى بالترحيب بين ضيوف المعرض، لأنه كان يعزف على آلة الهرمونيكا بالقرب من الأرجوحة الدوارة. هناك كانوا ينفخون في المزامير وينقرون الدفوف، غير أن الصدارة كانت للهرمونيكا. كان ميخائيل يعزف موسيقى الأغاني الراقصة في منطقة "فياتكا"، مثل "دبكة الحصان" و"أمواج الدانوب" و"كالينكا" طبعاً، ويدفعون له مقابل ذلك نصف روبل في الساعة. ليس المبلغ كبيراً، ولكن مع ذلك.

وبصرف النظر عن هذه النقود كان ميخائيل يحب المعرض منذ الطفولة، يحب صخبه وألوانه البراقة والمناديل المارية.. الملونة؛ يحب عروضه التهريجية وفطائره وطبق اللحم بالعجين؛ يحب الغجريات المحتالات بتنوراتهن الزاهية الألوان، والفنانين الملتحين ذوي القبعات الضخمة، والباعة الدهاة، والنصابين المنبوذين. هناك تعرف بأنيوتا. كانت سمراء، رقيقة كأنها تطير.

يتذكر ميخائيل الآن أنهما غادرا المعرض بواسطة الحصان الكولخوزي "غنيدكا"، إذ تركه له المدير أليكسي نيقولايفتش الذي دعاه أقرباؤه إلى وليمة في المدينة. كان الحصان كميتا والعربة مطلية بالقطران لضمان متانتها، أما ثوب آنا فكان أبيض كندف الثلج. حين جلست لم تتحرك خشبة واحدة في العربة، إذ شد ما كانت خفيفة، كأنها من هواء. وطوال الطريق إلى بينتيوخنا كانت تعرب عن إعجابها بما رأت، وتتذكر أشياء مسلية وتضحك مثل طفلة. تقول

* كاتب روسي (مواليد 1955)، عضو في اتحاد كتاب روسيا، يعيش ويعمل في مقاطعة فياتكا في أواسط روسيا.

له بصدق:

ـ أنت اعتدت على ذلك، أما أنا فما زالت روحي تغني حتى الآن. ولم أر أبدا شبيها لهذا، لكنني كنت أعرف أن المعرض سيعجبني، فأنا أيضاً إنسان روسي وروحي تنطوي على شيء ما. هل تفهمني؟

فيرد عليها ميخائيل:

ـ كيف لا أفهمك. دائماً كان والدي يعودان بي من المعرض بالقوة. كم كنت أبكي وأحاول الفكاك منهما! أظن أنني كنت قادرا على قضاء حياتي كلها في المعرض.

ـ وهذه الأرجوحة الدوارة، ما أروعها! أنت تعزف هناك والناس يستمعون إليك ويطيرون حولك. كالطيور تماماً.

ـ هذا ليس بفعل الموسيقي. تكفي هذه الألوان، المزاج.

ـ لكن هناك..

ـ ماذا؟

ـ في الأرجوحة الدوارة نفسها. كأنك تسمع وقع خطوات ما، كأن هناك من يركض...

ـ أجاب ميخائيل بسرعة:

ـ حقاً، هناك يركضون.

ـ كيف؟

ـ إنهم رجال، يدورون الأرجوحة من الداخل. هناك خشبة مثبتة على مركز، وهي تحمل الأرجوحة كلها، والرجال يركضون وهم يدفعونها بقوة ويدورونها.

ـ أحقاً هم رجال؟

ـ وكيف لا! بهذه الطريقة يكسبون المال. أنت هنا لأول مرة، ولذلك لم تفهمي هذه الأشياء.

ـ كنت أظن أن هناك آلية ما.

بعدئذ تزوج ميخائيل من آنا. وشيئاً فشيئاً دفعتهما الحياة إلى مركزها الأساسي، فأرتهما أين وكيف يجب أن يدفعوها بقوة لتدور.

تحولت آنا من هشة ورقيقة إلى قوية وسريعة، أما ميخائيل فتحول من عجول ومتلهف إلى صبور ومتأن. عملت آنا وفق اختصاصها ممرضة في مصحة محلية صغيرة كان ينتجع

فيها معظم مسؤولي المقاطعة... واستمر ميخائيل يعمل بتقطيع الأخشاب في قسم الوقود بالمنطقة. وفي الأرض التابعة لهذا القسم كان ثمة آلة لتقطيع الأخشاب منذ زمن بعيد، ولكن لم يتمكن أحد من تشغيلها، فتهرأت بالتدريج نتيجة الصدأ، وفككها الرجال بدافع الفضول.

وفضلاً عن هذه الآلة المفككة كان ثمة في المركز أيضاً مدير دفعه الفراغ للعمل رئيساً لمجلس البلدة وقلما كان يتردد عليه، إذ كان لديه سيارة من نوع "موسكفيتش" حكومية، وكثير من المعارف بين مسؤولي المنطقة، واهتمام ملحوظ بالنساء الباهرات زوجات أولئك المسؤولين.

بعد العرس عاش ميخائيل وأنا حياة جيدة، غير أن لحظات الإعجاب شرعت تقلل من زياراتها إليهما تدريجياً. ولكن كان بوسع كل منهما أن يعجب بصاحبه، وأن يعلقا آمالهما على المستقبل السعيد.

في الصباح كانت آنا تستيقظ قبله دائماً، فتنتظر من النافذة علها ترى هناك شيئاً جديداً وغير عادي. لكنها في الأغلب لم تكن تقع على أي شيء جديد فتسرع لتوقظ زوجها الذي يحبها حباً يجعله حتماً يقول لها قولاً طيباً للغاية.

ـ انهض يا ميشا. لقد استيقظت أنا فأصابتني الكآبة فجأة. أحقاً أن الحياة كلها ستنقضي الآن هكذا، من الداخل.

ـ إنها أرجوحة دوارة.

ـ كلا، إنه الصباح.

يرد عليها ميخائيل بصوت نعس أجش وهو ينهض على كوعيه وينظر عبر النافذة:

ـ كل شيء وردي في البداية.

حقاً، إن العنابر خلف النافذة وردية، والزريبة وردية، والسور وردي، وآثار الأقدام وردية على الثلج. وتحت تساقط ندف الثلج يطيب للمرء أن ينام، والنعاس في الشتاء رقيق ومخملي.

ـ ولماذا يا ميشا لا يزورنا أحد؟

ـ لأنه لا وقت لدى الناس.

ـ ونحن لا نزور أحدا.

ـ لا وقت لدينا أيضاً.

ـ ومتى سنعيش؟

وفجأة، في الوقت المناسب تماماً، جاءهم من لينىنغراد المهندس شقيق أنيوتا وحل عليهم

ضيفاً. إنه جميل، ينبض بالشباب، أحمر الوجنتين. قدم هدايا للأطفال، حلوى وشوكولاته واثني عشر سروالاً مجورباً. حدثهما عن الحياة الثقافية في المدينة، قال إنه يزور معارض الفنانين الفردية، وشد ما أذهله إيليا غلازونوف، فهو بالغ الخصوصية، إنه فنان روسي جيد.

أكد لهما فولوديا أنه لم يندم على هجره القرية، وأثنى على حياته الميسورة المريحة في المدينة، ونصحهما بالاقتداء به قبل أن تبتلعهما القرية تماماً، وقبل أن يشتريا بقرة بقرنين.

بحلول المساء أصبح ميخائيل يكن له شعوراً بالامتنان العميق، وأحس بنفسه أمامه حشرة صغيرة لا تفتقر فقط لما تفخر به، بل ومن المحرج لها أن تتلفظ بشيء. لم يكن بوسع ميخائيل وهو ينظر إلى فولوديا أن يتصوره واحداً من سكان القرية.

ولكن لا ننسى أنه كان يركض يوماً عبر الأزقة الضيقة في القرية، بين الأسوار المائلة يطارد الدجاج والإوز. كان يذهب لاصطياد السمك في نهر فياتكا، يسبح مع الجميع، ومع الجميع يتشمس. وهاهو الآن يعلو وجهه شيء من الشحوب، نظرته متسامحة، وبسمة ساخرة في زاويتي شفتيه الرقيقتين. ما سبب ذلك يا ترى؟ لا شك في أن فولوديا جميل، إلا أن جماله أنثوي على نحو ما، شفاف، جمال يليق بحياة أخرى لا يعرف ميخائيل عنها شيئاً...

صباح اليوم الثاني عاد فولوديا يتحدث عن لينيغراد، وشعر ميخائيل كم هو وزوجته منقطعان عن الثقافة الرفيعة، كما يبدو.

ثم ذهب الأخ مع أخته إلى المطبخ. ظل ميخائيل مع الأطفال كأنه مشغول بهم، ولكنه لسبب ما راح ينصت للحديث بين فولوديا وأنيوتا. كانا يتكلمان بصوت خفيض عن أمور حياتية جدية، وفجأة سألها فولوديا:

ـ أحقاً أنه يعزف في معرض ما؟

ردت عليه باستهجان:

ـ وماذا في ذلك؟

ـ هذا شيء متخلف في زماننا. أحقاً لم يكن بوسعه الحصول على شهادة؟

ـ وهل تعتقد أن الحصول على شهادة يعفي من العمل؟

ـ لا، ولكن يعفي من العمل باليدين! وعموماً، ما الشيء المشترك بينك وبينه؟

ـ الأطفال! البيت، الحياة، بل كل شيء.

في البداية صعق ميخائيل بكلمات فولوديا، بل وتسنى له أن يفكر بالضمير، وبالحشمة وبغيرها من الأشياء المكنونة. ولكنه أدرك فجأة: إن فولوديا إنسان من ركاب الأرجوحة

الدوارة... فهو بهي الطلعة، وأمثاله في معظم الأحوال ينسون من يدور الأرجوحة من الداخل. إنهم، في معظم الأحيان، لا يفكرون بهم. والأرجوحة تغري بالثياب الأنيقة وتريك بمنظرها الصاخب. الجميع يريدون حياة جميلة وباهرة.

ومن بعيد يخيل أن تحقيق ذلك كله أمر بسيط. ما عليك إلا أن تصل فتحتل المكان الأكثر راحة لك وتركز عليه عجيزتك، وهذا كل ما في الأمر. وأكثر من ذلك، كما يظن، فإنه لا حاجة الآن لشيء. المهم أن يكون هناك ما تجثم عليه، وما تجثم به عليه. وعندئذ سرعان ما يتراكض الرجال، ينفخون في المزامير وكل شيء ينطلق ويدور.

كل شيء على ما يرام ما دامت الآلة تدور، ما دام أمثال ميخائيل يدورونها من الداخل. ولكن ماذا سيحصل حين يملون من تدويرها؟

على أنه لا بد من تدويرها، وإلا فلن يصمد البيت الذي على ضفة النهر، إن الضفة لن تتحمل... ستغمر المياه العكرة كل شيء، وتجري الأنهار إلى الوراء، وتنزلق آخر شجرة باتجاه الماء عبر المنحدر الطيني الزلق.



عيد الجلاء
من البطولة إلى التوثيق

صياح الحمود الأطرش
أحد صانعي الحقيقة الأجمل في تاريخ سورية

جمانة طه

إذا كان جلاء المستعمر الفرنسي عن سورية، يشكل الحقيقة الأجمل في تاريخها. فهذا يعني أن هناك شعباً ماجداً أنجب رجالاً صنعوا هذه الحقيقة. رجال أبطال غادروا بيوتهم وحياتهم الواعدة، تركوا زوجاتهم وأطفالهم عرضة للجوع والتهديد، وحملوا أرواحهم في فوهات بنادقهم من أجل تراب عشقوه، وأرض أغلوها على الرحم والمال.

ومع أننا تعودنا في المناسبات الوطنية وفي ذكرى يوم التحرير أن نختصر الثورات ونجاحاتها بعدد من الأسماء الرموز، فهذا لا يعفينا من محاولةٍ تزيل غشاوة عن تاريخ وتنير ضوءاً على أشخاص ساندوا أولئك الرموز، ووقفوا إلى جانبهم وشكلوا قبضتهم القوية، وكان لهم دور مفصلي في تحقيق الجلاء وفي بسط السيادة الوطنية.

إن كتابة سيرة الثوار الأبطال، تعني إعادتهم إلى الحياة كما تعني تنضير الذاكرة الوطنية، فالكلمة المكتوبة تنصف المكتوب عنه، لأنها تحمل إلى الناس جوانب غير معروفة من شخصيته وتعيد إلى ذاكرتهم مواقفه التي نسوها.

ومن أجل أن يظل التاريخ مصدراً من مصادر المعارف الإنسانية، ويمنح الناس فرصة ليعرفوا ما جرى في الثورات التي أدت إلى تحرير الوطن، جاء كتاب (أوراق من ذاكرة التاريخ)، حاملاً المسيرة النضالية للثائر (صياح الحمود الأطرش)، ليعيد إلى الذاكرة اسم رجل كان في تلك المرحلة ملء العين والبصر، استطاع أن يؤدي دوراً فاعلاً في وضع خطط الثورات التي قامت في جبل الدروز، وفي إذكاء شعلتها.

فكم واحد من شعبنا يعرف من هو صياح الأطرش، أو يعرف شيئاً عن جهاده وتضحياته؟. وكم واحد منا يعرف أن هذا

الرجل كان رفيق سلطان الأطرش في نضاله، وساعده الأيمن في ثوراته التي شملت قرى ومدن الجبل، وامتدت إلى مناطق مجاورة؟.

* * *

ليس غريباً أن نقرأ التاريخ عن كتّاب استقوا معلوماتهم من كتب سبقت في المجال ذاته، وليس من معايشة الواقع أو معاينته. لكن ليس مألوفاً كثيراً أن يكتب التاريخ، أصحابه أو الذين شاركوا في صنعه وعلقوا على جدرانه ملاحم بطولية. من هنا يكتسب كتاب (أوراق من ذاكرة التاريخ) خصوصية تميزه عن سواه، لأن كاتبه عاش في بيئة صنعت هذه الذاكرة، وتربى في بيت أقام التاريخ بين ظهرانيه. إنه (الدكتور عبدي) ابن صياح الأطرش الرجل الإنسان، الذي لم يخض غمار الحروب طمعاً في شهرة فانية، ولم يغش لهيب المعارك، إرضاء لنزعة زائلة. بل خاضها، كما قال: ((بدافع واجب مقدس أديته، وحب صادق لوطن جريح ضمدته)). ومع أنه أراد أن يبقى جهاده في سجل الجنود المجهولين، وأن تبقى أوراقه ويومياته التي وثق فيها نضاله وصموده وانتصاراته بعيدة عن عيون الشهرة، إلا أن الدكتور عبدي خالف إرادة والده، حين رأى الأوراق المبعثرة والأشرطة القديمة تشكل ثروة وطنية لا يجوز أن تبقى مغيبة، بل يجب أن تظهر إلى النور لكي تكون منارة للأجيال القادمة. فهي تؤرخ لمرحلة مهمة من تاريخ سورية المعاصر، وتوثق لنضال المجاهدين في جبل الدروز ضد المستعمر الفرنسي وانتصاراتهم عليه. وكانت أمثولته في عمله هذا، مقولة المفكر جوريس: ((الأمانة لمبادئ الأجداد ليست بحفظ رمادهم، بل بنقل مشاعرهم إلى الأجيال الأخرى)).

* * *

يقوم الكتاب على قسمين، يتضمن القسم الأول في فصوله الستة بدايات صياح الحمود الأطرش واستعداده للمواجهة. ودوره النضالي في الثورتين العربية الكبرى والسورية الكبرى، وتفاصيل المعارك التي شارك فيها.

فقد تحدث صياح في أوراقه عن المعارك التي خاضها الثوار، وعن المهمات التي أنجزوها. وعن عسف الفرنسيين وقراراتهم الجائرة، والأحكام العرفية التي أصدروها بحق الوطنيين. وسجل فيها تفاصيل مرحلة النفي وذكريات صمود الثوار في أثناء الهجرة الطويلة التي أجبروا عليها. ثم يتطرق إلى اتفاقية عام 1936 التي نصت على عودة الثوار إلى الوطن، ومواصلتهم الكفاح ضد المحتل.

من هو صياح الأطرش؟

هو ابن نايف بن سلامة الحمود الأطرش. ولد عام 1898م في قرية (بكّا)،

التي تبعد عن مدينة السويداء 27كم، وعاش في بيئة تعمر قلوب سكانها المودة والرحمة والعزة والإباء. أما قرية (بكّا) فهي من القرى الحدودية التي ساهمت في الدفاع عن الحدود الجنوبية لجبل العرب، من الغارات التي كانت شائعة في ذلك الزمن البعيد. وقد تابعت قرية (بكا) دورها الدفاعي عن الوطن، في أثناء الاحتلال الفرنسي لسورية. فكانت أول قرية تلبي نداء الثورة السورية الكبرى، مثلما كان ابنها صياح الأطرش أول المجاهدين، وهذا ما أشار إليه سلطان باشا الأطرش في مذكراته، بقوله: ((وأول قرية اتصلنا بها هي قرية (بكّا)، حيث وجدنا صياح الأطرش بانتظارنا، وانضم إلينا من أهاليها بهاء الدين مراد ورشراش ومراد وجدعان المعاز)).

نشأ صياح الأطرش يتيماً لا يعرف والده نايف، الذي قتلته السلطة العثمانية ظلماً نتيجة وشاية كاذبة من عملائها. فكبر في حجر أمه (أمينة بهاء الدين مراد)، التي لم تنس يوماً زوجها الشهيد، والغدر الذي حلّ به، احتضن صياح أخواله وبعض أقربائه وأهالي قريته، لأنه كان يمثل لهم حلماً ينحدر من صلب فارس شجاع هو الجد (سلامة) أو سم الموت كما كان يسمى. ولم يخب الأمل بالصبي اليتيم، الذي بكّر بالخروج من قمقم الطفولة. تدرب على الرماية وركوب الخيل حتى أتقنهما، وصار في طليعة الفرسان الذين يهبون لنجدة المستجير ولإغاثة الملهوف.

تلقى علومه الابتدائية في المدارس الأهلية في جبل الدروز، وعكف بوسائله الخاصة على تثقيف نفسه، ليزين شجاعته بالعلم والمعرفة. فأجاد القراءة والكتابة، وتمكن من قراءة ما كان يرغب في الاطلاع عليه من كتب الفقه والأدب والتاريخ.

عندما تفتحت سنوات شبابه عن رجل يتوهج نبلاً ومروءة، حمل الوطن في قلبه وتنكب قضية الدفاع عنه والحفاظ عليه، فكانت انطلاقته الجهادية الأولى برفقة سلطان الأطرش وعدد من فرسان الجبل في معركة (تلول المانع) قرب الكسوة.

وبالاتفاق مع قائد الثورة العربية الكبرى الشريف حسين بن علي، أعلنوا في تلك المعركة الثورة على الأتراك، وتمكنوا من دخول دمشق ومن رفع أول راية عربية فوق سراي الحكومة بعد أربعمئة سنة من غيابها. وبهذه المناسبة البطولية بعث قائد الثورة العربية الكبرى الشريف حسين بن علي برسالة إلى ((حضرة الوطني المفادي أمير اللواء صياح باشا الأطرش المحترم)، نقتطف منها: ((أما بعد، فقد اهتزت الأسلاك البرقية في أنحاء العالم تنقل البطولة الخارقة والشجاعة النادرة التي أتيتموها أبناء معروف، فكانت محل الإعجاب وموضع المباهاة

لاستعادتكم ما لأجدادكم الكرام من الشهرة والمكانة والشرف... فلا عدمتكم البلاد ولا عدمتكم الأمة حيثما كانت وأينما كنتم)).

نشوة الانتصار على الدولة العثمانية لم تستمر طويلاً، فقد دخل الجيش الفرنسي سورية محتلاً. ثم قسمها بموجب خطة سايكس . بيكو إلى أجزاء ودول، هي: دولة حلب، دولة دمشق، دولة جبل الدروز، دولة العلويين، سنجق اسكندرون، والأقضية اللبنانية.

لم يستسلم المجاهدون السوريون لهذا الواقع، بل وطدوا أنفسهم على مواجهة المستعمر الجديد، وقتاله في كل زمان وأي مكان لتحقيق الاستقلال وإعادة لحمة الوطن ووحدته، فانطلقت الثورات في جميع أنحاء سورية، في الساحل والداخل والسهل والجبل. في حين كان الناس في دولة جبل الدروز يراقبون الوضع بأعصاب هادئة، ويخططون بانتظار الفرصة الملائمة للقيام بضربة تصيب المحتل في الصميم. فأرسلوا إلى دمشق وفداً من أعيان الدروز وكان صياح واحداً منهم، لمقابلة الجنرال ساراي ومطالبته بتوحيد سورية. لكن الوفد عاد بخفي حنين، لأن ساراي رفض مقابلته. لذا لم يجد الثوار في جبل الدروز بداً من محاربة الفرنسيين وإعلان الثورة السورية الكبرى بقيادة سلطان الأطرش، في السادس عشر من شهر تموز عام 1925. وفي شريط مسجل بصوت صياح يقول فيه: ((الكراهية للاستعمار الفرنسي مغروسة في قلوبنا لأنهم قسموا البلاد السورية ووضعوها تحت نفوذهم. والثورة السورية الكبرى كانت تعبر عن تمرد كل العرب ضد العدو المحتل الذي جرح الكبرياء في الصميم، وإذا كانت بداية الثورة في الجبل، فإن غايتها كانت أوسع وأعم. وخاصة أن الثورات والانتفاضات قد بدأت بالظهور في المناطق الشمالية والساحلية والداخلية)).

شارك صياح في جميع المعارك التي قامت في إقليم البلان ووادي التيم وعرى ورساس، وحقق في جميعها نصراً لافتاً وأكد شجاعة نادرة، وبخاصة في معرفة (الكفر) حتى استحق لقب (أبو المغاوير).

وتجدر الإشارة إلى أن معركة (سمر) في منطقة عرى، كانت أشد هذه المعارك هولاً. وفيها سجل صياح المحمود الأطرش أكبر الانتصارات للثورة، ولنفسه، فقد قُتل تحته خمسة من الجياد المسرجة، من غير أن تتمكن حامية العدو من هزمه أو القبض عليه. ويذكر الكاتب أن الرئيس شكري القوتلي عندما كان يرعى المؤتمر الأول للأدباء العرب الذي أقيم في بلودان في بداية الخمسينات من القرن الماضي، لمح بين الحضور (صياح) الذي كان حينذاك قائمقاماً في الزبداني. فنادى عليه بصوت عال، فلما اقترب منه أمسك يده اليمنى وأمسك يد طه

حسين اليمنى، وقال على من مسمع من المؤتمرين: ((اليد التي ستصافحك الآن يا دكتور طه، هي يد مجاهد مغوار. خاض حروب الاستقلال، وسقط تحته في معركة واحدة خمسة من الخيول الأصيلة، إنه صياح بك الأطرش، فهز الدكتور طه يد صياح، وقال: لي الشرف أن أصافح يداً تحمل بصمات الثأر من الاستعمار)).

* * *

لم يستطع الجيش الفرنسي أن يخمد الثورة في جبل الدروز ومن القضاء على الثوار، على الرغم من تفوقه في العدة والعتاد. وهذا الوضع أربك الحكومة الفرنسية، واضطرها إلى طلب العون من بريطانيا صديقتها اللدودة، مقابل التنازل لها عن بترول الموصل ومنطقة الأزرق في الأردن. ونتيجة لهذا التحالف احتلت فرنسا جبل الدروز، ودفعت بمجموعة من الثوار إلى الهجرة ومغادرة البلاد إلى صحراء شرقي الأردن. وهناك وجد سلطان وصياح ورفاقهما أنفسهم في أرض قاحلة جرداء، شمسها محرقة ومياهها آسنة وسكانها حشرات سامة. مما اضطرهم إلى التنقل من مكان إلى مكان في الأراضي الأردنية، إلى أن وصلوا إلى الأراضي السعودية، فحطوا رحالهم في وادي السرحان. وقد تعرضوا خلال هذا النزوح، لمضايقات أمنية واقتصادية من أعوان الفرنسيين والإنكليز المنتشرين في تلك الأمكنة. لكنهم صبروا وصابروا، وحافظوا على وحدتهم وتماسكهم. واستمروا في جهادهم وفي تعاونهم مع الشخصيات الوطنية في بلاد الشام. سعياً لتحرير سورية ولمّ شمل أجزائها الممزقة. وتحمل السنوات التي قضاها الثوار مع نسائهم وأطفالهم في المنفى، سمة الكفاح المدني حيث أكدوا فيها للعالم بأن إرادة الشعوب لا تقهر.

وبعد اثني عشر عاماً من الهجرة، عاد الثوار في عام 1936 إلى البلاد بموجب المعاهدة السورية الفرنسية التي تضمنت قراراً بالعفو عنهم، واعترافاً بحق تقرير المصير وإعادة توحيد البلاد.

فعاد صياح إلى الجبل وهو يحمل في جعبته إلى جانب بطولاته، أوراقاً دوّن فيها يومياته في المنفى، وتراثاً من الشعر الشعبي الذي كان أحد فرسانه.

* * *

احتل صياح في الثورة، مكانة عسكرية وإدارية كبيرة. فكان أحد رواد القرار والتنفيذ في التخطيط للثورة الوطنية الكبرى، وعضواً في اللجنة العليا للثورة، وقائداً للجيش في المنطقة الجنوبية، وقائداً من قواد حرب العصابات الوطنية التي حققت شعار حرب التحرير. إلى جانب استلامه عدة مواقع

إدارية عالية، كان فيها إدارياً حراً نزيهاً مشهوداً له بالخبرة وبالتجرد عن النوازع الشخصية.

لكن المكانة الأهم التي احتلها صياح ولم يرق إليها أحد غيره، فهي مكانته عند القائد العام للثورة التي كان يثق فيها ثقة مطلقة، وينتدبه لإنجاز مهمات صعبة تتطلب حنكة وحكمة. وهذا كله يؤكد الدور البارز الذي قام به صياح الأطرش، في تطهير الأرض السورية من الاستعمار الفرنسي وتحقيق الجلاء.

ولأن قناة المجاهد الصادق لا تلين وسيفه لا ينحني، فقد تعرض صياح إلى مضايقات من العدو وصدر بحقه عدد من الأحكام العرفية. فصودرت أملاكه المنقولة وغير المنقولة، وتم الاستيلاء على أرضه وخيراتها، وهدمت داره العريقة بقنابل الطائرات المغيرة وبنيران المدفعية، وحكم عليه بالنفي لأنه كان مصدر خطر على المستعمر. ولم تتوقف فرنسا عند هذا الحد، وإنما أصدرت عليه حكماً غيابياً بالإعدام في 26 شباط 1927.

* * *

في الفصل الثاني من الكتاب، نطل على تجربة صياح الأطرش الشعرية. هذه التجربة التي أرخت لكثير من المعارك، وحملت في إبداعها سمات النضال، وقصص الشهامة والإيثار. ولا غرو في ذلك، فعندما يصدر الشعر عن رجل يتبنى الجهاد في سبيل الوطن هوية وانتماء، فمن البدهي أن يكون شعره مرآة تعكس مواقفه وأفعاله وأراءه. جاهد صياح بأصغريه قلبه ولسانه، أي بسيفه وبشعره. فمثلما كان لسيفه وقع على رقاب الغزاة، كان لشعره وقع خاص في سمع المجاهدين ونفوسهم، يؤجج حماستهم ويشجعهم على المضي في طريق الجهاد.

من أشهر أشعاره قصيدة كتبها حينما نزح عن الوطن، ودع فيها ديرته وبرر سبب نزوحه. وقد نالت القصيدة شهرة كبيرة، ولاسيما بعد أن غنتها المطربة الكبيرة أسمهان:

يا ديرتي مالك علينا لوم

لا تعتبي لومك على من خان

حنا روينا سيوفنا من القوم

ما نرخصك مثل الردي بأثمان

لابد ما تذهب ليالي الشؤم

وتعتز فتية قادها سلطان

وإن ما خذينا حقنا المهضوم

يا ديرتي ما نحنا لك سكان

* * *

والخاتمة الأجمل لهذه القراءة، هي مقطع شعري اخترته من قصيدة للدكتور عبدي الأطرش، يصف معركة سمر التي سجل فيها والده بطولة خارقة:

لا تسل عنه إذا جئت (سمرْ)

فهي تعطيك الجواب المفتخرْ

أبداً تبقى به ملحمة.. حاكها الوثب عريساً..

وصهيل الخيل عرساً..

والحصيات أكفاً..

وصليل السيف ترجيع الوترْ.

طفلة الأمس التي شبت على الطوق القشيب المنظفرْ

قد غدت في لحظةٍ

شعلة من مارج لم ينكسرْ

غيرت أثوابه.. كحلت أجفانها

وارتدت بُرْد الذي جال بها

جولة الرئبال.. جوالاً زأرْ

وتكّنتْ باسمه..

باسم (صياح)، وهل يخفى القمر؟.



غرباء منتصف الطريق

أحمد جميل الحسن

(غرباء منتصف الطريق) رواية جديدة لعوض سعود عوض صادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 2006، بعد روايتين وسبع مجموعات قصصية.

حاك عوض روايته مستنداً إلى عدة حكايات لكل منها موضوع وخصوصية إلا أنه لم يخرج عن مبدأ رابطة السببية بحيث ربط كل الحكايات الصغيرة في الرواية بالحكاية المركزية أو كما نسميها الحكاية "الأم" وبما أن الرواية هي حكاية يجب أن يكون هناك أحداث تقوم بها شخصيات سواء كانت رئيسية أم ثانوية التي وجدت أصلاً للقيام بهذا الحدث الذي ينميها من خلال تأثرها به.

تعدد الرواة:

إن ما يلفت في رواية عوض هو اعتماده الراوي الذاتي "أنا الراوي" والراوي العليم في السرد الروائي وبطريقتين فتارة نجده يروي بضمير الغائب وأخرى بطريقة الراوي المخاطب، ففي المقطع رقم "6" يروي ذاتياً على لسان فرات والمقطع "7" على لسان حامد: (عدت فرحة، هذه أول مرة أعود مبتسمة، منذ عامين أغلقت الدروب في وجهي، لا أحضر فرحاً، ولا أية مناسبة...) ص 27 وهذه الطريقة التي تروي فيها شخصية من شخصيات القصة ما يتعلق بها تكون أكثر صدقاً ودقة في السرد للقارئ، تفضي ما بداخلها أو تحكي عن أيدلوجيتها وصفاتها.

بينما نجده في بداية الرواية يستخدم الراوي العليم المخاطب للشخصية: (دهم القلق قلبك، أفقت مذعورة، سافرت أحلامك، تجري النيران في دمك،...) ص7 وفي

مقاطع أخرى نجده يروي بطريقة الراوي الموضوعي الغائب كما في المقطع "11": (سكنت فرات الفيحاء في طفولتها وصباها، عاشت حياتها بلا تعقيد في مدينة مفتوحة،...) ص 51.

لكن ما أربك عملية تواتر السرد وأفقد القارئ متعة التفاعل مع سير العملية السردية، هو تنوع طريقة الراوي في الصفحة الواحدة أو بين جملة وأخرى في أكثر من صفحة في الرواية:

((تبادلا أطراف الحديث، لم تفكر بطلب راقصة وجود حامد أنساك همومك)) ص 71 هنا يبدو أن الراوي كان في الجملة الأولى بضمير الغائب وفي الجملة التي بعدها مخاطب وهذا الأسلوب في تنقل الراوي من جملة إلى أخرى استخدمه في الصفحة "107": (عند باب الحانة استأجر كل منهما سيارة، الصلصال باتجاه معلمة أما أنت إلى بيت شراب).

ويبدو لي من خلال ما تقدم هيمنة الراوي في المقاطع والصفحات والجمل التي استخدم فيها الراوي المخاطب بحيث كبل الشخصيات وجعلها جامدة وكأنها مستمعة فقط للراوي كما القارئ نفسه بينما نجدها في الراوي الموضوعي الذي يخبر القارئ عن الشخصية وما تقوم به ويكون العارف بكل شيء، بحيث يفرض آراء على القارئ عليه أن يقتنع بها وذلك من مبدأ الثقة بين الكاتب والقارئ.

الشخصيات:

تعددت الشخصيات في الرواية وكانت تقوم بأدوارها الحكائية التي رسمها لها الكاتب من خلال أحداث أسندت إليها، فقد رأينا أنواعاً متعددة من الشخصيات منها الرئيسية كشخصية حامد وفرات وهلالة وشخصيات مساعدة كشخصية أم فرات وشراب "بسمة" وأبو صالح ومصطفى حفا، وأخرى ثانوية ساهم وجودها في تسليط الضوء على الشخصيات الرئيسية كشخصية سناء زوجة أب صلصال وأبو قاسم صلصال وزكي الجودة أبو هلالة وأبو سمير والد فرات وعارف أيوب مدير المدرسة وليلى أم مصطفى. وهناك شخصية أدت دوراً كبيراً على المسرح أحداث الرواية وهي الشخصية المعيقة الأكثر حضوراً هي شخصية قاسم صلصال، وشخصيات مهمشة أدت أدوار بسيطة واختفت كشخصية زوجة أخ هلالة وشقيق فرات وجارة هلالة في الغوطة والشخص الريفي الذي أتى ليتزوج هلالة، ولبينا الأجنبية، وقد قدم لنا عوض الشخصيات بطريقتين الأولى مباشرة والأخرى

غير مباشرة، فالطريقة المباشرة قدم لنا فيها أكثر من شخصية وذلك بطريقة الوصف النفسي والجسدي كما في المقتبس التالي في وصف هلالة الجسدي: شعرت أنك كبرت بعد عملك، وأن جسدك انتفض وثار، كل ما فيك بركان، برزت تقاطيع أنوثتك وتفاصيلها، وبات قوامك مغر، قوام ضامر أهيف وجيد مرمر، عينان عسليتان براقتان، ووجه دائري، أما الشعر الخرنوبي فغزير، ينحدر على منكبيك ويصل أواسط ظهرك، جسد حنطي نحيل، وذهن متقد، لم تعدي طفلة تبحثين عن لعب أو فتيات صغيرات تلعبين معهن، بل شابة تنوء بحمل أعباء الزمن الذي خصك بمزيد من المآسي، يقبض على كل جميل في حياتك، حتى أحلامك البسيطة تتكسر وتتحول إلى كوابيس) ص 59.

في هذا الوصف المباشر الجسدي عرفنا الروائي على شخصية هلالة والتي سماها "هلا" في أكثر من مكان في الرواية، وقد أسهب في الوصف للشخصية الواحدة في أكثر من صفحة ولعدد من الشخصيات بالطريقة ذاتها.

أما طريقة الوصف النفسي لبناء الشخصية فقد حظيت بكثير من الاهتمام عند الروائي، فأغلب شخصيات الرواية ذات بعد نفسي، غاصت في هموم الحياة الإنسانية كما هو حال المعلمة مع هلالة التلميذة (يتجمد الدمع في عيني المدرسة وفي عيون التلميذات، تتأكد مما قالته تلميذتها عن فاجعتها بمقتل أمها وإخوتها في الجولان، تتعاطف معها، تشجعها، وتتبرع لها بمئة ليرة كل شهر) ص 136 والاجتماعية كفرات: (ضاعت منك الدروب وأنت تبحثين عن ذاتك، غير مرة اضطررت أن تبحثي، وعندما تتوه الدروب وتحلمين بالأساطير والحب يأتيك الخريف ثانية، مقدر عليك أن ترتدي السواد) ص 8 والوطنية كأبي صالح (عيناه تدمعان لهذا الموقف النبيل، طيف فلسطين يتراءى في الحلم، في اليقظة، في الدروب الخضراء) ص 47.

وفي الطريقة غير المباشرة في بناء الشخصيات هناك ثلاث حالات يمكن أن تقدم الشخصية وهي "الحوار ـ الزمن ـ المكان" ولعل الحوار الذي جرى بين حامد والراقصة شراب قدم لنا شخصية شراب بالتفصيل ص 96 ـ 97:

(نظر إليها مسروراً وقال: هاتي يا شهرزاد حكاية الحكايات، هيا ابدئي لقد حان الوقت لسماع حكايتك.

ـ كان يا ما كان أب ظالم زوج ابنته التي بعمرك لرجل بعمره، عشت معه بضع

سنين لم يستطع أن يثبت رجولته (...) اضطررت للبحث عن نصفي الآخر، عن فتى يعيد توازني ويكمل أنوثتي، (...) حتى جاء يوم ضبط العصفوران في العش يتغازلان، الهرب أو الموت، هربت إلى العاصمة، لم يكن أمامي سوى جسدي لأقتات منه) هذه الشخصية خاضت صراع ضد تقاليد بيئتها الريفية وضد زوجها الهرم الذي فقد الرجولة وضد ظروفها التي عاشتها في بيت زوجها، وهذا الصراع وضح لنا شخصية شراب الداعرة والراقصة، التي برع عوض في بناء شخصيتها في أكثر من تقنية فنية سواء كانت الوصف الجسدي أم النفسي أم المكان "الملهى الذي تعمل فيه" والزمان الذي كان دائماً ليلاً تكسوه رائحة الخمر والرذيلة.

وإذا نظرنا إلى تطور الشخصيات في الرواية نجد أن عوض قد اشتغل بشكل جيد على البعض منها ونموها الحكائي كشخصية هلالة التي استطاع أن يقنعنا بما مر عليها من أحداث وتعاملها معها من البداية حتى النهاية وأرى أن هذه الشخصية "هلالة" تفوقت من حيث موقعها الحكائي والأدوار التي قامت بها على الشخصيتين الرئيسيتين حامد وفرات في كثير من المقاطع، بينما بدت لنا شخصية حامد الشخصية المحبوبة من الشخصيات النسائية "فرات ـ شراب ـ هلالة ـ أم فرات" ولم تقم بأحداث تتناسب وموقعها كشخصية رئيسية بنفس الأحداث فهذه الشخصية قامت بدور العاشق و"فاعل الخير" برتابة وأرى في هذه الشخصية شيئاً ذاتياً من الكاتب نفسه فهناك الكثير من التصرفات والأفعال التي قام بها حامد لم تكن حيادية متخيلة بقدر ما كانت تنبع من ذات الكاتب.

ولكن فرات التي مثلت الحب الحقيقي، نراها في أكثر من موقف كان لها حضورها اللافت فهي المرأة المتمردة على العادات والتقاليد في مجتمع ريفي صارم، وكانت الخطيبة المخدوعة التي أرادت أن تكون زوجة حقيقية حسب رغبة والدتها لكنها اكتشفت انحراف خطيبها ولفظته "خطبتها من الشيخ"، وكذلك هي الفنانة التشكيلية في مجتمع لا يقيم للفن أي وزن ويعتبره مضيعة للوقت، فرات جسدت مخاوف المرأة وهواجسها بثقافة وتحدي وعقلانية عكس والدتها التي كانت تعتبر زواج البنت هو حمايتها وضمانتها، وفي النهاية كانت فرات ضمير الفتيات اللواتي يطمعن برجل حقيقي دون لهفة متسرعة أو جنون عاطفي يؤدي حتماً إلى الفشل. وكانت أخيراً رمزاً حقيقياً للمرأة الشرقية المتنورة والمثقفة التي ترفض إغراءات المجتمعات الغربية بما فيها من

رفاهية ومجون وملذات.

عكست شخصية الصلصال شريحة وصولية انتهازية في مجتمعنا تقوم على المصالح دون أي اعتبار آخر للوصول إليها هذه الشخصية الفاسدة اخترقت كل المحرمات وأباحت الممنوعات، الصلصال كان قواد على أمه وحاول اغتصاب زوجة أبيه سناء وحاول إقناع شقيقته للعمل في الدعارة واغتصب الكثيرات ومنهن كانت هلالة بعد تخديرها، وبرأيي أن الروائي تنقصه الشجاعة كي يبوح أكثر عن هذه الشريحة التي نمت وتعاظمت في الثمانينيات وكانت تحميها أيادٍ متنفذة.

هناك شخصية اشتغل عليها الروائي بعمق وصدق ومعرفة اجتماعية موروثة هي شخصية ليلى زوجة الحفا التي تمثلت روح المرأة الشامية الحقيقية بكل تفاصيلها فكانت الزوجة اللهلوبة المغناج، والأم الحنون المربية لأبنائها بشكل جيد وصارم وهي الحماة التي تعرف كيف تداري كنتها وتسايسها، رسمها لنا بالكلمات لدرجة أننا ألفناها وعرفناها عن قرب وتعايشنا معها طور شخصيتها حتى أدت دورها الحكائي على أكمل وجه.

تناول عوض في روايته عدة موضوعات تلامس همنا الاجتماعي والسياسي، بأسلوب جعل فيه الشخصيات تقوم بتحريك الحدث فالحصار الذي كانت تعاني منه سورية من العام 1985 وحتى نهاية الثمانينيات من الاتحاد الأوروبي شكل أزمة منها السَمنة التي عانى الكثير من الحصول عليها من خلال المؤسسات الاستهلاكية وقد أشار إلى ذلك من خلال معاناة فرات بعدم استطاعتها الاصطفاف في طوابير المؤسسات الاستهلاكية ومنافذ بيع الخبز كما في الصفحة 19 والصفحة 20 التي يصف فيها عملية الازدحام كاملة، ولكن أجد مبالغة في ذلك فربما كانت السمنة شحيحة في ذلك الوقت ولكن باقي مواد التموين كانت متوافرة ولكن كان البعض يفضل خبز الأفران الحكومية وخضار ولحوم المؤسسات لرخص أسعارها. والموضوعات كثيرة لا مجال للخوض في تفاصيلها منها الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982، الرشوة والواسطة، الغربة والحنين إلى الوطن، وغيرها الكثير.

اشتغل عوض على الموروث الشعبي الشامي وأفاد من الفلكلور والأمثال وبعض العادات والطقوس المتبعة في البيئة الشامية، لذلك نجد اللغة في الرواية قريبة من المجتمع المحلي إذ نجد الأغنية الشعبية الشامية والأمثال والعادات والتقاليد الموروثة جزء من نسيج الرواية

فقد تعددت الأغاني التي استخدمها عوض منها الغزلي:

جابلي مندل بورقة وقالي قومي لبقة

قلتلوا جسمي ما بلقى لبسني وأنا نايمي. ص 154

أو تكون الأغنية وصفاً ومدحاً للعروس:

حصنتك بياسين

يا زهرة البساتين

يا مصحف زغير

يا عروس السلاطين ص

وهناك الأسطورة في الرواية فالروائي لم ينشئ مطابقة بين الواقع والأسطورة فتذكر أبو سمير ترقب زوجته ليلة الجمعة وتزينها لم ينشئ تلك المقاربة بين روح الإله قاسيون حفيد كنعان وإيل بل كان نوعاً من استعراض معرفي ثقافي:

(تذكر أبو سمير ترقب زوجته لليلة الجمعة بفارغ الصبر، تتزين وتتعطر وتحضر نفسها لسهرة قد تطول حتى الصباح تعتقد أنها ليلة مباركة، ترفرف فيها روح الإله على المدينة، قاسيون الفتى الشامخ حفيد كنعان وإيل، يحرس عاصمتها ويحتضن بيوتها برفق، كما يحتضن الأب أولاده) ص38 لم ألمس من خلال هذا المقتبس تلك المقابلة بين احتضان قاسيون لدمشق وبيوتها وتزين أم سمير لزوجها.

ثمة أفكار تعبر عن وجهة نظر الروائي ولا تعبر عن شعور عام أقحمها في الرواية فأبو سبحة الشيخ الشاب جعل منه عوض اتكالياً وحشاشاً، رمز عوض بهذه الشخصية للمتكلين والحشاشين والفاسقين، لكن هذا الرمز لم يؤدِ دوره كتعبير مجازي ويشكل غطاء لغوي فوقي لبنية تحتية بحاجة إلى تمعن وتدقيق عميق في دلالاتها، فلا نستطيع أن نجد ارتباطاً رمزياً بين الحشاش والشيخ والاتكالي والمتدين والاستثناء لا يعمم.

ثمة أمر آخر مثير للريبة في الرواية إذ رمز أيضاً للعهر والرذيلة بالعباءة والحجاب التي كانت في بيت صلصال: (نظرت إلى عريها، إلى ثيابها الممزقة، بحثت عن شيء تلبسه، وجدت عباءة امرأة وحجاباً، لبستها على عجل) ص 88 هذه دلالة على أن من يرتدن بيت صلصال ويمارس معهن الجنس محجبات، هذه أيديولوجية تنادي بتعهير عفاف المحافظات.

الوصف:

((يقول "جيرار جينيت": كل حكي يتضمن - سواء بطريقة متداخلة أم بنسب

شديدة التغير ـ أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً))

ولا أبالغ إذ أقول أن عوض يتمتع بلغة وصفية عالية ولكنها في أغلب الأحيان مكرورة سواء في قصصه أم في روايته هذه، فالوصف عند عوض له مستويات واعتبارات تخضع لقيم ومعايير حسب الحالة والموضوع والزمان والمكان والشخصية وحالة الكاتب النفسية أيضاً، فالمرأة عند عوض سعود عوض دائماً تحظى بمقدار كبير من مفرداته الجميلة ويسهب في وصفها نفسياً وجسدياً أيما إسهاب لدرجة أننا عندما نقرأ يرسمها لنا وكأنها الموناليزا أو آلهة الجمال ولكن من خلال السرد ينسى وصفه الجميل لها فنجدها امرأة عادية بأفضل الأحوال تتمتع بميزة واحدة فقط كجمال العينين أو القد الممشوق أو الشعر الأسود الطويل.

إذاً رواية غرباء منتصف الطريق رواية تتناول الهم الاجتماعي والإنساني والرومانسي وفيها الكثير من ذات الكاتب وتجربته الحياتية. وبقي أن أقول إن النهاية كانت مفاجئة وغريبة.

الكتاب: غرباء منتصف الطريق "رواية"

الكاتب: عوض سعود عوض.

الناشر: اتحاد الكتاب العرب . 2006



قراءة في قصيدة عبد الكريم الناعم

تفصيلات في حياة خمسة من الرجال*

ممدوح السكاف

في عدد من قصائد الشاعر عبد الكريم الناعم الأخيرة يلمح الناقد المتتبع اتجاهاً جديداً يغني خط ـ الواقعية الجديدة ـ أو الاشتراكية ويرسخ مفهومها كمذهب أدبي يتطوّر ويشحنها بطاقة الفن ونضج الأداء: فالموضوع فيها يومي من الحياة الإنسانية المعيشة، ولكن صياغتها عالية مركزة تتمتع بمقدرة وافية على الإيحاء.

وقد يكون في مقدمة هذه القصائد إتقاناً وتجويداً قصيدته (تفصيلات في حياة خمسة من الرجال)

وتعدُّ هذه القصيدة من أنجح محاولات ـ القصيدة المدوّرة ـ التي اشتهر بها شهرة واسعة خليل خوري والبياتي وأدونيس من الجيل الأول لها في شعر الحداثة، جيل الرواد، وحسب الشيخ جعفر وسليم بركات ومحمد عفيفي مطر، على وجه التخصيص، من الجيل الثاني جيل المتابعة لهذه الطريقة المستجدّة في الشكل الفني لوعاء القصيدة.

والقصيدة المدورة لا تعتمد على الأشطر المتتالية ذات القوافي المتغيرة كما كانت بداية هذا الشعر في الخمسينيات والستينيات، وإنما تعتمد على المقطع الشعري الطويل المتتابع التفعيلات في حركة مطردة متدافقة، كأنها تنبئ عن تفجر داخلي يندفع على هيئة مطر غزير متصل الخيوط لا يتوقف، تضيع فيه القافية المعتادة في الشطر أو بين الأشطر المتلاحقة ويُستغنى عنها بقافية في نهاية المقطع الشعري المتواصل، متشابهة مع قافية المقطع السابق أو قد تنعدم فيه القافية انعداماً نهائياً لأنه يعوضها أو يعوض وقعها الموسيقي بالتموج الحركي للإيقاع داخل جسد النص الشعري

المنجز.

* نشرتها مجلة (الآداب) اللبنانية في عددها التاسع من العام 1979..

وقد راجت القصيدة المدورة في الشعر السوري الحديث بدءاً بمطلع السبعينيات وجربها عدد من شعراء القطر غير قليل، لكن فعاليات نجاحها بقيت محدودة لأن لها آفات وسلبيات عديدة قد يكون من أخطرها الانزلاق أو السقوط في النزعة التقريرية والمباشرة والاتجاه اللغوي التبسيطي أو الانداياح والانسياح والاستطالة في الهراء اللفظي والصور الهذيانية وهي - شكلياً - تكتب على هيئة النثر بأسطر متلاحقة كاملة قد يقطعها الشاعر بخطوط عرضانية مائلة تريح القارئ في النظر وتعتبر دلالات لأخذ النفس بعد أن كاد يتقطع من شدة التدافع أو التتابع بالتلقي سماعاً وبالنّص قراءة على حد سواء.

ومع اعتبار بعض النقاد كنازك الملائكة - أن القصيدة المدورة ثورة أكيدة على القافية لأن التقفية والتدوير أمران متعارضان لا يمكن أن يجتمعا. فما يكاد الشاعر يدور الأشطر حتى تختنق القافية وتموت ولا يبقى لها أثر في القصيدة - فإن قصيدة عبد الكريم الناعم هذه نجت من إطار هذا العيب الذي لحق بالقصيدة المدورة وتمكنت من إقامة جسر من معدن صلد رخيم بين التدوير الفني المعبرّ عن تلاحق الأحداث وبين القافية الشاهدة على حسم المواقف في أغلب المقاطع،: مقطعاً في إثر مقطع، وبذلك تكون قد روَّضت المعادلة الصعبة وطوّعت طرفيها - التدوير والتقفية - لخدمة الإبداع الفني، وكمثال على هذه القافية النازلة في موضعها بعفوية فنية دون قسر أو تصيد، نأتي بهذين المقطعين اللذين اجتمعت لهما في ختام كل منهما قافية واحدة.

*** وأنا تفصّلني الحروف /حرائق الأيام في جسدي وفي لغتي/ مدىً /وطني يموت وبين حدّي حرفه وترابه يتجذّر الإعياء في رئتي /فأفتح كل أبواب العوالم بانتظار مدينة آوي إليها - أنتِ يا امرأة أسافر حين آتيها مساءً قبل أن أقضي لبانة شوقيَ المجروح/ أقتحم المرارة/ زهرةً مرمية والكأس باب الطير، غاشية/ وجرحي سارية/.**

*** يترصد القتل المباح الطير، أعدو باتجاه الطير/ تصطخب البحار/ الموج يخطفني وينشرني رذاذاً فوق حدّ الصخر/ أصرخ مثل ذئب جارح في البر تحدجني النوارس، ثم تخترق البيادر ثم تخرج من حريق النار أمي عاريه/.**

وهذا الحرص على القافية المتمكنة حتى في هذه القصيدة المدورة ليس مستغرباً على الشاعر عبد الكريم الناعم الذي يقول في حوار منشور أجريتُه معه في حينه:

((أنا أعتبر أن القافية حين لا تأتي

قلقة، بل في مكانها البنائي واللفظي، قيمة إيجابية تحسب لصالح القصيدة)).

ولكن لماذا استعمل الشاعر في هذه القصيدة على غير عادته الشكل المدور، أقول، استعمل، وكأَن الأديب، أقصد الشاعر الفنان منه: هو الذي يملك بعقله وقدراته وإرادته التحكم بالشكل الفني الذي يريده لعمله الأدبي بين (تقليدي) و(تفعيلي) و(نثريّ).

والحقيقة أن بين الشكل والمضمون تَعَضِّيّاً وتداخلاً وتجاذباً، ففي الوقت الذي يصنعان فيه بنية فنية موحدة إذا بأحدهما ينعكس على الآخر فيتأثر به ويؤثر فيه.

وفي هذه الثنائية المتحدة تتجلّى الصورة الجدلية بين الذات المنفردة والذات المنجمعة، أعني علاقة التداخل والتجاذب في الوقت نفسه بين خصوصية الفنان الفرد في حالاته الروحية وبين طبيعة المجتمع الكلّ الذي يعيش فيه من خلال أوضاعه الإشكالية في اختلاف نوعية البُنى الثقافية وتعدَّد أذواق شرائحها الاجتماعية، وهكذا يسعنا القول أن مضمون قصيدة عبد الكريم الناعم هذه لم يستتبع فقط شكل القصيدة المدورة وينصب في بنية تكوينها اللولبي المتواتر بل استتبع شكلاً فنياً آخر في الوقت نفسه، ليستوعب المضمون الواقعي الشديد الصلادة المطروح فيها والأميل إلى الفنون السردية، وهو شكل القصة القصيرة فالشاعر كي ينفي عن مضمونه إرباكاته التقريرية الواردة فيه أحياناً عمد إلى ـ لغة القص ـ وتناسبت هذه اللغة مع شكل القصيدة المدورة الذي يعتمد بدوره على خاصية التلاحق والتدفق والاستمرارية في استيعابها لمعطيات القصيدة الفكرية ومواقفها الأيديولوجية فخلصتها من أخطر عيوبها التي كان يمكن أن تقع ضحيتها وعلى وجه التحديد عيب تحويل الشعارات إلى شعر دون فائدة تُرجى أو تُجنى.

وإذا كان يصح القول إن فن الشعر في بعض الأوجه يمثل الذات، فإن فن القصة القصيرة في بعض الحالات بل في معظمها يمثل الجماعة الصغيرة أو الكبيرة، وبما أن القصيدة تنضح من معين جماعي لذلك عمد الشاعر إلى استعارة الوسائل الفنية للقصة من حدث وسرد وحبكة وشخصيات وأخضعها للغة الشعر ليحمل مضمونه المنتزع من صميم الواقع إلى القارئ على محفة من فن وإبداع. ومعروف شائع في مدارس النقد الأدبي الحديثة استعارة الفنون الأدبية من بعضها بعضاً أدواتها في التوصيل كأنْ تستعير القصة لغة الشعر رقةً وانسياباً وتجنيحاً.

ويستعير الشعرُ للقصيدة لغةَ التنامي الدرامي في المسرح وهكذا..

بل إن النقد الأدبي يعتبر مثل هذه الاستعارات مهارة مضافة لقدرات الفنان تؤكد على فاعلية الإبداع عنده، وتمنحه ميزة مقدّرة تعضد صنيعه الفني بالقيمة والمعيار في الحكم على عمله والنظر الأدبي إليه.

وهكذا فإن هذه القصيدة المدورة صُبّت في (إطار قصصي) يعتمد على موضوع أساسيّ أو حدث مركزيّ هو فجيعة أم بأبنائها الخمسة بعد أن هزمتهم الحياة وشتّتْ شملهم.

وقد عمد الشاعر في طرحه لمضمون عمله على لغة السرد القصصي فكان يسرد الأحداث سرداً فنياً مشوّقاً وأحياناً يجنح بها إلى الوصف الخيالي وقد استفاد من طريقة ـ الخطف خلفاً ـ أو الارتجاع الفني في بناء الحبكة القصصية، فبدأ ـ قصيدته القصصية ـ من نهايتها:

/ترحل الطير والمسافات تعدو/ ثم عاد إلى البداية وأخذ يروي ما حدث لهذه الأم المعذّبة وأبنائها المقهورين موقفاً فموقفاً، عارضاً الظروف والحالات التي أدت بهم إلى هذه الفجيعة، واختتم القصيدة بالعبارة نفسها التي افتتحها بها وهي: **/ترحل الطير والمسافات تعدو/.**

وقد استبطن الشاعر ذاته من خلال طريقة المونولوج الداخلي وغاص في أعماق بطله ـ الراوي ـ الذي هو ذات الشاعر ـ فرصد أحلامه وذكرياته وتصوراته والاغتراب بقصد العمل لتحصيل الرزق وفي انكفائهم على ذواتهم المبرّحة من الحزن والخيبة وساعده على ذلك أن القصيدة تصوره في عدد من مقاطعها وهو يعاقر الخمرة بما تفعله في الخيال من أفاعيل تنتقل بالشارب من جفاف الواقع إلى خصوبة الحلم:

/في الليل أجلس، ذلك الكأس الرفيق/ أقول للغيّاب صبُّوا ثم أدعو، أهليَ الجرحى، فنشرب ثم أبكي، ثم أنثر فوق جرحي حفنة من ياسمين/.

فالابتداء بالخاتمة والعودة إلى البداية ثم الانطلاق إلى الوسط إلى عقدة الحبكة، إنما جاء وليد أثر الخمرة وفاعليتها في تشتيت ذهن الشاعر تشتيتاً فنياً هو وليد نضج الخبرة والممارسة والقدرة على تجميع المتناثر مختلفاً كان أم مؤتلفاً والقبض على لحظات التوتر في الروح المنعتقة من سجن التنظيم والقولبة وعلى تجسيد ما يدور في المخيلة المخمورة بشعر ذاهلٍ يضاهي تشظياتها.

وإذا ما استعرضنا أبطال القصيدة ـ القصة ـ أو شخصياتها أو ضمائرها بلغة

أخرى معاصرة نقدياً وجدنا أمامنا عدة أفراد، رُسِمَتْ ملامحهم بوضوح عن طريقين أساسيين في لغة القص الشعري، هما طريق السرد وطريق الوصف وقد ركز الشاعر بهذين الطريقين على تصوير دواخلهم النفسية المهشّمة والمتضعضعة في حنينها لوطنها ولأسرتها ومساوراتهم الذاتية العالية الصوت في صمتها الفائض بالأسى المختنق ومصائب حيواتهم وأشواق طموحاتهم وأسباب إحباطاتهم والمواقف الشخصية لكل منهم على حدة ولكن بتواشج جماعي فني محكم، (الأم وأبناؤها الخمسة)، وأظهر عجزهم مجتمعين ومنفردين وسلبيتهم تجاه مقارعة واقعهم الأليم واستسلامهم أمام قدرهم الطاغي وصوّرهم يائسين مخذولين خائري الهمم لا يقاومون مصائرهم المأزومة النازلة بهم وإنما يصممون لأنفسهم حلولاً أنانية فردية خاوية من المعاني الفعلية للمجابهة والتصدّي على الرغم من وعيهم الثوري المتماهي مع مستواهم الثقافي المحدود المخزون معرفياً وإحساسهم المشروع بظلم التفاوت الطبقي المحيق بهم وبأمثالهم من الشرائح الاجتماعية المضطهدة وعلى الرغم كذلك من شبابهم المؤهل للنضال ضد المصالح النفعية لمستثمري الثورة التي قامت على أكتاف هؤلاء البائسين المسحوقين وضدّ مزيفي وجهها الحقيقي ومنتهزي منجزاتها الاشتراكية ومشوهي صورتها النقية في أعين الجماهير الكادحة البريئة الطوية، ولعل الشاعر أراد بالحلول الفردية الهشة التي لجأ إليها أبطاله وهم إخوته بالمعنى المادّي والرمزي، إدانة انهزاميتهم المدفوعين إليها والمكرهين عليها والإشارة بحزن إلى فئة من الثوريين الطوباويين أو العدميين المتشائمين وسقوطهم في أحبولة الحلول الرومانسية: ـ (الهجرة إلى الخارج للعمل) ـ (العزلة النفسية وعدم الفعل الثوري في الداخل الاجتماعي) ـ (اللجوء إلى وسائل التغييب للنسيان والانفصام عن الواقع بالحشيش والخمرة) ـ بما فيها جميعاً من استهتار بالنضال العملي المتوسَّم من شباب ناضج الوعي بعيد الرؤيا ينتمي إلى عقيدة نضالية تُجابه ولا تستسلم.

والآن كيف كانت لغة الشاعر الناعم وأسلوب التعبير عنده في هذه القصيدة؟ وكيف أقام جسر التواصل بين المضمون المعنوي والشكل اللغوي؟ أبدأ فأقول: تكاد تكون اللغة الشعرية في هذه القصيدة بطلاً رئيساً من جملة أبطالها أو شخصية أساسية محوريّة من سائر شخصياتها، لأن دورها في حمل عبء الإفصاح عن المضمون الحياتي الصلب والجاف أو الواقعي الذي طرحته القصيدة جاء في مستوى البطولة الفنية إذا

صح التعبير:

1 ـ فهي لغة شعرية مكثفة جداً تعتمد على اللفظة المحملة بالمعاني المتمردة أحياناً على برودة المتحفية القاموسية ـ **(سقط اللون في البحار عشية جئنا إلى حانة الرعد، دلفنا نكهة البحر في العيون،: المدن الغافيات على الشاطئ الأبديّ حكايا)** وتجنح نحو استعمالات جديدة للمفردات ضمن سياق لغوي يعتمد على الأغلب صيغة الجملة الاسمية **(ضفتي الموج والشراع قراءات أهلي والمدارُ الصراطُ، والصحوُ سكرُ)** بما تحمله من لهجة البتر والقطع والمعنى المسكوب في قنوات التأثير النفسية والشحن الشعرية للصورة المختزلة في كلمات محدودة العدد ولكنها ذات طاقة تأثيرية على تلقّي المتلقي فنياً.

2 ـ وهي لغة شعرية واقعية، ملائمة لمضمونها يمتح الشاعر مفرداتها في المواضع اللازمة من أسلوب الحديث المستعمل في التعامل اليومي بين الناس، بعد أن يشحنها بطاقة على الإيحاء والتعبير ويغربلها مما شابها من شوائب الاستعمال التقليدي في الكتابة والكلام ويصفّيها بمصفاة الفن النفسية، وينفخ في أعطافها الحياة والحرارة ويجعلها موائمة لطبيعة الموضوع الذي يعالجه دون أن يسقط في فخ النثرية الصحفية المستهلكة أو مصيدة الشحوب التقريري إلا نادراً:

(الثالث المنكود يسعى في الخروج ـ يمدّ راحته إلى جسد الهواجس والحشيش يظل يغرق بانتظار الصبح والسفر البعيد ـ والرابع المرصود بين البيت والطلاب يترك عمره الباقي يوزّع أشهر الأيام في فلك المرارة كلما أعيتْه، يبدأ من جديد).

3 ـ وهي لغة شعرية تعتمد على الجمل القصيرة المتلاحقة المحدودة الكلمات ـ فعلية أو اسمية ـ وتتكئ على الإيجاز في التعبير والخطف في الصورة وترفض الحشو والإطالة وتستعين على تحقيق ذلك بحذف حروف الربط مثل (واو) العطف وفائها و(ثم) وسائر الحروف التي تصل بين الأسماء والأفعال ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً. لغة تقوم بدورها في مجال تنضيد المعاني ورصفها معنى فوق معنى أو معنى إلى جانب معنى بغرض تنامي الفكرة المعالجة وتكامل جزئياتها للوصول بها إلى ذروتها ونضجها لا بغرض تراكمي لا يؤدي دوراً في العمل الشعري المنتج إبداعياً ولا يخدم هدفاً في إغناء بنيان القصيدة المعنوي: **(يترصد القتل المباح الطيرَ، أعدو باتجاه الطير، تصطخب البحار، الموج يخطفني وينشرني رذاذاً فوق حد الصخر أصرخ مثل ذئب جارح في ـ البر**

ـ تحدجني النوارس).

4 ـ وهي لغة شعرية توظفت في القصيدة لغرضين متواشجين ـ الأول غرض وظيفي، مهمته نقل المعنى بوضوح وإشراق وجلاء وبُعد عن الغموض والإيهام المغرقين في الضلالات الرمزية الفارغة من دلالات على مدلولات. والثاني غرض جمالي، أي اللغة بما هي قيمة أسلوبية موسيقية إيقاعية تحمل عبق الروائح الفاغمة وقوس قزح الألوان السحري وتوقيع الأنغام همساً وخطاباً وأصدائها الثرية في رجعها الموسيقيّ المناسب للفكرة أو الموقف بما فيها من عذوبة وليونة وسلاسة أو هدير وضجة وانفجار.

على أن هذه اللغة الشعرية، إنما تأخذ أبعادها بشكل أعمق هدفاً وأغور أثراً وتؤكد حضورها الوظيفيّ على أرضية العمل الفني برؤية أوضح عن طريق التوجهات الرمزية الناضجة المغزى المحكمة الإسقاط التي تكمن في بعض الكلمات المفردة عندما تتحول إلى رموز لها إشاراتها ومعانيها وتفسيراتها وتأويلاتها أولاً، أو عن طريق العبارات التي تشكل صوراً شعرية جديدة ذات طاقة متوهجة على الإيحاء والتخيل ثانياً.

فلو رحنا نستعرض عدداً من الألفاظ التي وردت في هذه القصيدة لوجدناها رموزاً لحالات أو مواقف أو معطيات يكرسها الشاعر ليدلل من خلالها على منظوراته الإيديولوجية فلفظة ـ البر ـ هي عنده بمجمل تكراراتها رمز الكبرياء والتجذّر والطيبة والبراءة الريفية.

ولفظة ـ المدينة ـ تحمل معنى الاستلاب والإحباط والتقوقع وتتصف بصفات تظهرها متسلطة مستغلة جائرة أحياناً، وهي مدينة تعيش في الواقع الواقعي لحياتها، يلمس الشاعر مظاهرها لمساً مادياً يومياً ويتعامل معها ويطاطئ أمامها هامه وأحياناً أخرى تحمل المدينة معاني الرقة والدفء والحنان والحب الإنساني وهي مدينة تحيا في حلم الشاعر، في عقله الباطني، وفي منطقة لا شعوره يتخيلها خيالاً ويتمنى تمنّياً لو تتجسد على الأرض حية وادعة كما يتشهاها، وهناك إضافة إلى ما ذكر من ألفاظ مرمّزة (البحر والطير والأم) وكلها رموز موظفة في القصيدة لأغراض ذات خصوصية متجلية برعشاتها الصوفية وإيماضاتها العرفانية ومقاماتها الروحية.

أما عن الصور الشعرية التي جربت لغة القصيدة أن تجدد في رسم أجوائها الاستبداعية المعاصرة وابتكار مناخات الحداثة المتقدمة **(يفرد الصخر نبضة من تعنت الجرح في العشب)** فيمكن تحديد

ماهيّتها وفق ما يلي:

1 ـ إنها صور تستغل الرؤى الواقعية في تركيب أجزائها ومن ثم تشكيل اللوحة والإطار من مجموع جزئياتها وتأخذ معادلها الموضوعي من مفردات الواقع المكاني بكل زخمه وحرارته وتنوع أشكاله وحركته الجدلية، وهكذا تتساوق الصور ذات البعد الواقعي مع المضمون الحي الذي تطرحه القصيدة في إغناء العمل الفني بفيض من التأثير ينضاف إلى جملة مكونات الإبداع الأساسية فيه:

(يترصد القتل المباح الطير، أعدو باتجاه الطير تصطخب البحار، الموج يخطفني وينثرني رذاذاً ثم تخرج من حريق النار أمي عارية).

لن أتوقف عند هذه اللوحة الفنية الرائعة إلا أمام تحديد رؤاها الواقعية: الطير الهارب من القتل، البحار المصطخبة بالموج، صراخ الذئب الجائع في البرية، احتراق النار وخروج الأم من وسطها عارية. وأترك للقارئ أن يتذوقها واحدة فواحدة على هواه بعدئذ.

2 ـ إنها صور تستغل الرؤى الخيالية المجنحة في تكوين ملامحها ورسم مدارات تحليقاتها، فَتَشِتُ عن الواقع وتبتعد عن معطياته لتترك لحالة النزوع الحلمي أن تلعب دور البطولة في صياغتها فتأتي الصور عندئذ متصاقبة مع حالة الحصار والاستلاب والإحباط التي يعيشها مجمل أبطال القصيدة، وخاصة راويها الذي هو الشاعر وتعبر بذلك عن رغبة نابذة لديهم في الهروب من واقعهم البائس لا يترجمها في الحدود المتاحة لهم إلا الحلم الذي يركب متن الخيال ويصبح تعويضاً وتنفيساً عن هموم هذا الواقع الطاحنة:

سقط اللون في البحار عشية جئنا

إلى حانة الرعد

دلفنا،

نكهة البحر في العيون

"المدن الغافيات على الشاطئ الأبدي حكايا".

لست أقف هنا إلا أمام عرض سريع لتشكيلات الصورة ورؤاها الرؤيوية البعيدة الأمداء، فالبحر كان حائل اللون أو كان بلا لون وعندما جاءه الزوار مساء في ليل راعش، عاد إلى هذا البحر الوحيد الحزين لونه الأزرق المسافر بعد غياب، فرحاً بهؤلاء القادمين، وكان لابد للبحر أن يستضيف ضيوفه فدلّهم على حانة نُصِبَتْ على سِيْفه لا تقدم الخمر لِزُبنها في كؤوس وإنما تقدم لهم الرعد القاصف الهتون فلا يتردّد هؤلاء السارون بالدخول إلى الحانة المفزعة فيدلفون

إليها دلفاً بخطى وئيدة ثم يخرجون منها ـ بعد أن يعبوا منها كؤوس خمرها الرعدي حتى الثمالة فيسكرون ـ، إلى شط البحر الممتد أمامهم في هذا الليل العاتم المربد فإذا للبحر نكهة جديدة في العيون وطعم فريد في النظر لم يعرفوهما قبلاً، فيخيل إليهم أنهم يرون على شاطئه الأبدي المسترخي الحالم مدناً غافية تغط في نومها، مستسلمة لأحلامها تعيش يومها في أمن وسلام واطمئنان، وتنام ليلها سعيدة هانئة.

3 ـ إنها صور تستغل الرؤى السريالية القصيّة عن الواقع وعن الحلم والتي يبدو في تشكيلاتها التشتت والتحطم والتنافر والاختلاط المهلوس أو الداني من الجنون أو بكلمة واحدة تلك التي تدور في فلك اللامعقولية فتولد الدهشة والمفاجأة وتصدم في الصميم الصدق المعنوي، المادي والحقيقي التي استعادت عليه الذاكرة القارئة والسامعة لأنها تخالفه بل وتأتي بنقيضه، تعبيراً عن خراب العالم والأشياء والقيم والمعتقدات في نفوس أبطال القصيدة: ـ (وأخال إني مبحر ويدي زجاج) ـ (البكاء خيل وتمر) ـ (أمي على موانئ الجمر تعدو) ـ اللحظة الزهر) ـ (وقبيلتي الفقراء يبتردون بالفقر المبين) ـ (أمهم قارب أثري في بلاد شتى تغشى مفاتنها) ـ (النفل والدود ضاحكة في جراح المقيمين فيها) ـ (جرحي سارية).

4 ـ إنها صور بمختلف أنواعها السابقة تستغل في تشكيلها الفني القيم الجمالية فتوظف معطيات الحواس الخمس أو الستّ في خدمة فنيتها وخاصة الألوان والروائح والحركات وأفكار الحدس والتوقع وما يستتبعها من تناغمات فنية في إيقاع الصورة الموسيقى وصداها النفسي وما تتركه من انطباعات وجدانية في أعماق المتلقي تخلق اللذة الفنية لديه موظفة في خدمة مضمون العمل الشعري.

والسؤال الآن بعد هذه الجولة مع ـ تفصيلات في حياة خمسة من الرجال ـ هو: أيستطيع شاعر مثلاً أن يعبر في قصيدته عن مضمون ثوري في شكل تقليدي دون أن يحتبس هذا المضمون على نحو أو آخر داخل هذا الشكل ودون أن يتضاءل التوحد الحقيقي المفترض بينهما؟!

ولسنا نعني بنبرة الاستنكار في هذا السؤال مجرد الإحساس بانفصام الوحدة البنائية التي تضم الشكل والمضمون معاً في مثل هذه الحالة وإنما يتجه أساساً إلى المغزى المعنوي السلبي للتعبير بشكل تقليدي متوارث عن مضمون ثوري جديد ولموقف الشاعر نفسه الذي يريد أن يكون ثورياً في فكره،

تقليدياً في أدائه، فإن هذا من شأنه أن يجعل القصيدة مضطربة النسيج متخلخلة البنيان.

وفي قصيدة عبد الكريم الناعم هذه لم يكن من الطبيعي أن يطرح مضمونها الثوري التقدمي بما فيه من تفصيلات نثرية في شكل الحداثة التقليدية أو الأولية كما وجدت لدى السياب وجيله لغة ووزناً وصوراً ورموزاً بل كان لابد لها من مغامرات في آفاق التجديد المتطور فجاءت على الشكل الذي حللناه ودرسناه في هذه المراجعة الأدبية كي تقيم الوحدة المتوسّمة بين مستوى ثورية مضمونها ومستوى الجدّة في شكلها وقد حققت درجة عالية من الإيجابية في مغامراتها الفنية هذه على المستويين المذكورين، ويحق للنقد أن يعتبرها نموذجاً يحتذى من نموذجات مدرسة الواقعية الجديدة المتقدمة في الشعر العربي الحديث لأنها قصيدة ذات هدف اجتماعي انتقادي ومضمون ثوري سياسي بما فيها من مغايرة وتحديث وإحلال أدوات مستحدثة تنزع بها إلى التجديد المبتكر يتلاحم فيها التعبير عن الحركة الفكرية الملتزمة في النص بالوجدان الفني النابض بمقومات الأسلوب الجمالي وقد جاءت قصيدة الشاعر الناعم مجسّدة لما سبق في أُطروحات وآراء في هذا الصدد ورصدت جوانب الواقع في الثورة العربية وإفصاحها عن آلام الجماهير الكادحة وآمالها في التغيير ونزعتها التفاؤلية في تصويرها للبؤس الإنساني والثورة عليه، وإيمانها بالمستقبل المشرق، وهي على الرغم من أنها تحمل هماً عربياً لم يستعمل الشاعر في الكلام عنه مفردات ـ العروبة والقومية، والأمة والشعب العربي، والخليج والمحيط ـ ودلالاتها أو معوضاتها كما يفعل غيره وإنما ألمح إليه إلماحاً وأشار إليه إشارة من خلال بعض الألفاظ والمدلولات التي تدل عليه وتوحي به إيحاء، أقول على الرغم من ذلك فإن هذه القصيدة تأخذ طابعاً إنسانياً عاماً لأنها قصيدة كل إنسان مسحوق مهزوم يحلم بالعدالة المفقودة وينتظر حلولها فيصطدم بالظلامة ولكنه لا ييأس بل يتابع النضال في كل مكان وزمان حتى تحقيق الآمال.



إصدارت عالمية

هدى أنتيبا

قلب دامٍ...

في أحد الأيام يكتشف "آنج" و"ناديا" الحقد والكراهية في عيون أهالي حيهما - رغم إتقان كل منهما لعمله: التدريس وتفانيهما في هذه المهنة إلا أن أهالي التلامذة بدأوا يطلقون عليهما السباب والشتائم كلما خرجا من منزلهما... يعود آنج في المساء وقد أصيب بجرح سريع الالتهاب تعجز زوجته "ناديا" عن معالجته.. يقف جارهما إلى جانب "آنج" حينما تغادر "ناديا" لرؤية ابنها المتواري عن الأنظار.. إثر جريمة هزت الحي... وسجلت ضد مجهول... تتابع "ناديا" سرد الأحداث التي تتعرض لها مع زوجها من خلال حوارها مع "نوجيه" الجار الذي يحترف الكتابة "ولانتون" مفتش الشرطة وجاء لزيارتهما بعد أن انهالت الشكاوي ضدهما.. وعندما يكتشف الثنائي: الكاتب والشرطي السر وراء إطلاق الشائعات المغرضة ضد "آنج" و"ناديا" وتهدف إلى إبعادهما عن الحي والمدرسة واستبدالهما بمدرسين جديدين تصبح مؤامرة التمييز العنصري المحاكمة ضدهما واضحة للعيان... كتبت هذا العمل الأدبي الروائية الفرنسية "ماري ضياية" وصدر عن دار غاليمار آذار الماضي وهي الرواية العاشرة للأديبة السمراء...

صائدة الجوائز..

نشرت إلى اليوم أكثر من عشر روايات حملت لها المجد والشهرة أحدثها "شمس رصاصية" ترجمت إلى عدة لغات أوروبية... إنها "ليسلي غليستر" الأديبة البريطانية من مواليد "نورثا مبتونشايير" لعام 195... تعمل الروائية أستاذة للكتابة الأدبية في جامعة شيفيلد.

حصدت أرفع الجوائز الأدبية في

موطنها على غرار "بيتي تراسك أيورد" "وسمر سيت موغام برايز" عن روايتها الحدث "أكرم أباك... في عام 1991... تجري أحداث "شمس رصاصية" في أوستراليا حين تقرأ "كاسي" الشابة الإنكليزية في إحدى الصحف إعلاناً يطلب مربية مع زوجها للعمل في قصر ضخم فخم "تتجه "كاسي" مع صديقها إلى القصر لتكتشف أن سكان هذا المكان لا يستخدمون الهاتف ولا المذياع ولا التلفزيون... وإن "مارا" زوجة سيد القصر امرأة شبه مجنونة تتناول الأدوية على امتداد النهار لأنها تعاني من نوبات هستيرية... وأن زوجها رجل استغلالي يبتز كل مستخدم يعمل في مزرعته... سرعان ما تسأل "كاسي" صديقها عن مصير المربيات اللواتي عملن في هذا المكان مع حراس القصر الذين اختفوا بطريقة تثير الحقيقة تجد "كاسي" أن رفيقها بدأ يعاني من خمول وتراجع في نشاطه وحيويته... تنتابها الشكوك حول تصرفات سيد القصر... هل يضع لهما مخدرات في المشروب الذي يقدمه لهما أم إن زوجته وراء هذا الانهيار العصبي؟!...

خليفة "كريستي"...

تحتل اليوم الرواية البوليسية قمة المبيعات الأدبية في الغرب... وتتربع "فيليس دوروتي جيمس" من مواليد اوكسفورد البريطانية لعام 1920 على عرش هذا النوع بعد أن توجها النقاد خليفة آغا ثاكريستي مواطنتها... عملت "فيليس" في البي بي سي قبل أن تمنحها أشد المعجبات بأعمالها ـ وتجاوزت الثلاثين رواية ـ الملكة إيليزا بيت الثانية لقب بارونة "جيمس أوف هولند بارك" ومقعداً في غرفة اللوردات صفوف المحافظين... وفي أحدث رواياتها وعنوانها: "المنارة" تتوقف الأديبة البارونة عند الصنف الذي اجتاح المجتمعات الغربية كوباء مخيف لا يزال يحصد الأرواح مخلفاً وراءه إلى جانب الموت فقراً وبؤساً وتشاؤماً حول إمكانية تغيير المستقبل كما تقول الروائية "فيليس دورتي جيسمس"... لذلك تحولت بارونة الرواية البوليسية البريطانية في أوقات فراغها لدعم الأعمال الخيرية والإسهام في نجدة المحرومين والبؤساء وما أكثرهم في جزيرة الضباب... تدور أحداث "المنارة" فوق جزيرة شمال "كورنواي" حيث يلتقي مصير مجموعة من الأشخاص تنتمي لطبقات اجتماعية مختلفة إثر وقوع جريمة تجعل كل فرد متهماً على الاشتباه وليس على الإثبات... ولأن الضحية من مشاهير رجالات الفكر والمجتمع يتوافد مندوبو وسائل الإعلام إلى الجزيرة لكشف الغموض الذي يكتنف هذه الحادثة المثيرة... لكن ما الدافع

لارتكاب هذه الجريمة؟!...

رسائل مقتضبة...

كان "ترومان كابوت" يكتب كما تجري اليوم الاتصالات الهاتفية...

هذا ما أكدته رسائله التي نشرت قبل شهر من الآن في الولايات المتحدة وغطت نصف حياته وامتدت من العام 1924 حتى 1984 حققها "جيرالد كلارك" الذي طبع سيرة "كابوت" الذاتية عام 1990... تعري "رسائل كابوت" تفاصيل حياة يومية عاشها الأديب مع مجموعة من المقربين والأصدقاء على غرار: "سيسيل بيتون" وكيفية مساندته لمجموعة من الكتاب: "باتريسياها يسميث" و"ويليام غوين" و"ويليام سيترون"... ولا تخلو تلك الرسائل من النقد اللاذع الموجه لخصومه الأدباء والصحفيين ولدور الطباعة والنشر والمشاكل التي تعرض لها خلال تعامله مع تلك الدور... ترتحل تلك الرسائل من نيويورك إلى باريس فاسبانيا وسويسرا قبل العودة إلى البندقية ولندن و... طالت سخرية "كابوت" المشاهير على غرار "كارسون ماك كوليرز" وزوجها "ريفنر" وقد التقى بهما في روما عام 1952 قبل أن يجتمعا في باريس حيث يقدم الزوج الصديق على الانتحار... وليعلق "ترومان" على تلك الحادثة بقوله: "يستحسن أن يموت المرء في البندقية بدلاً من أن يمضي أيامه في هوليود".. أما فضائح هوليود فتكشفها أعماله: "دم بارد" و"أربع جرائم"... قبل أن توافيه المنية يوم 25 آب 1984 في لوس أنجلوس.. عرف ترومان كابوت الشهرة عام 1966 عندما نظمت له نيويورك حفلاً راقصاً في فندق بلازا الكبير ليدون الروائي انطباعاته وسعادته في مراسلاته خلال تلك الفترة قبل أن يصبح مدمناً على الكحول ثم المخدرات التي حملت له الموت المبكر....

قصة عائلية..

تعشق "كارين سلوتر" أعمال مواطنتها الروائية الأمريكية "ملانري أوكونر" (1226 ـ 1964) صاحبة "الحكمة تجري في الشراين" 1952 و"النصر حليف الشر" 1960... كذلك تهتم "كارين سلوتر" الروائية الأمريكية المتوجة التي لم تتجاوز 36 عاماً وصاحبة الجوائز الأدبية الانغلو أمريكية بقضايا المرأة في بلاد العم سامر وبخاصة أعمال العنف ضد النساء الغربيات... من هنا جاءت الشعبية الكبيرة التي تتمتع بها روايات "سلوتر" المقيمة في أطلنتا وتلقى رواجاً واسعاً

في القارة العجوز... تتميز أعمال "كارين سلوتر" بالتحقيقات والاستجوابات والمرافقات القضائية واقتبستها من الزيارات التي قامت بها برفقة خالتها المفتشة في الشرطة عندما كانت فتاة يافعة... وفي أحدث رواياتها السوداء وعنوانها: "مجزرة" نجد البطلة "سارة" وتعمل طبيبة شرعية ـ تشارك زوجها السابق "جيفري" رئيس شرطة "غراند كانتري" التحقيق في قضيتين متداخلتين... القضية الأولى تتناول عدداً من الأطفال الرهائن الذين وقعوا ضحية قتلة مجانين.. ينجح هؤلاء القتلة في استدراج عدد من رجال الشرطة إلى فخ نصبوه لهم.. وفي القضية الثانية يسعى "جيفري" لإنقاذ فريقه فيصاب بعيارات نارية أطلقها المأجورون على رئيس شرطة المدينة... تكتشف عندها "سارة ماضي مطلقها الذي سعى لإخفائه عنها من خلال مساعي هؤلاء القتلة للانتقام منه...

هكذا تكلم "مانغو بيتي"!!

يعتبر "مانغو بيتي" أبرز الكتاب الطليعيين في الآداب الفرانكو فونية.. توّج كأهم تلك الأقلام عام 1954 مع صدور أولى رواياته: "قساوة مدنية" تحت اسمه المستعار "إيزابوتو".. عاش "مانغو" متنقلاً بين موطنه الأصلي الكاميرون وبين فرنسا.. ظل في منفاه فرنسا إثر فرض الكاميرون حظراً على دراسته النقدية المناهضة للاستعمار: "ارفعوا أيديكم عن الكاميرون" لعام 1972 وبتوجيه من "جاك فوكار" المروّج للاستعمار الجديد على الطريقة الفرنسية.. أسس مجلته الخاصة وعنوانها "الشعوب السمراء" بين الأعوام 1978 ـ 1991 إلا أنها سرعان ما توقفت عن الصدور مطلع التسعينيات من القرن العشرين... لم يمنع الخطر هذا الأديب والمناضل من مواصلة كفاحه وتأليف عدة أعمال تركت أصداء واسعة في الأوساط الثقافية والأفريقية يعاد اليوم طباعتها ونشرها من جديد على غرار: "رسالة مفتوحة إلى الكاميرونيين" أو الموت الثاني لروبي أم نويبي" 1986 (زعيم حركة تحرير الكاميرون الذي حكم عليه بالموت عام 1958 وقامت القوات الفرنسية المحتلة للكاميرون بتصفيته في العام المذكور)..

وها هي دار "هو ميسفير" الباريسية تعمد اليوم إلى نشر المقابلات والأحاديث التي أجراها "مانغو بيتي" قبيل وفاته عام 2001 بعد أن جمعها "أومبراوز كوم" تحت عنوان: "وصية متمردة" وهي الجزء الثاني من مقالات كتبها "بيتي" وصدرت في مجلته نشرت كذلك تحت عنوان "لو تعلموا أيها الأفارقة"!! ولا تزال تلك الأعمال تنبض بالحياة والمعاصرة وكأنها كتبت البارحة..

ما الإنسان؟!

يؤكد "أليكس خان" المفكر الفرنسي أن مصداقية "كانت" الفيلسوف الألماني المعروف تصب في المفهوم المعاصر للإنسانية...

فالتساؤلات الفلسفية منذ ولدت وغدت نظرية على يد سقراط لا تزال تدور حول طبيعة الإنسان... ويعالج هذا الفيلسوف في كتابه الجديد الصادر عن دار نيل الباريسية تحت عنوان "الإنسان هذا القصب المفكر" 2007 ما طرحه "كانت" وزميله "باسكال" ثم "هيربرت سبنسرْ" "وادوار ويلسون" وصولاً إلى فرنسيس فوكوياما" حول الفكر الإنساني في تطوره وتواصله عبر الثقافات والفنون والآداب والثقافة بمعناها الشامل هي الفكر الجامع للنظريات العلمية والأنظمة الفلسفية وللمعارف والقيم والسلوكيات والعواطف والغرائز.. ويتوقف "أليكس خان" عند الضمير الإنساني والحب وتجربة الجمال وعند الضحك وعلاقته بالبيولوجيا والحرية والسعادة... فالقضايا البيولوجية الحديثة مرتبطة بالداروينية الليبرالية وحوار الحضارات بتعاقب الأجيال على غرار القصب المؤلف من عقد جوفاء تسمح بعبور الأصوات على امتداد طولها....

أم السلام..

على امتداد السنوات الثلاث الماضية تحولت إحدى ربات البيوت الأمريكية من إنسانة مغمورة إلى أهم امرأة في بلاد العم سام... إنها "سيندي شيهان" التي نشرت شهاداتها المناهضة للحرب الأنغلو أمريكية في العراق مؤخراً تحت عنوان: "أم السلام أو كفاح أم أمريكية ضد الحرب"... وترجمت إلى عشرات اللغات الحية اليوم... توجه "سيندي" في هذه الاعترافات صفعة موجعة للسياسة الأمريكية في ظل حكومة جورج بوش الابن بعد أن انضم إلى حركتها مئات من أنصار السلم في أنحاء العالم... تستعيد "شيهان" في تلك المذكرات الشهادات أيامها الهادئة مع أطفالها الأربعة قبل ذاك التاريخ المشؤوم (4 نيسان 2004) عندما قرع ثلاثة ضباط من الجيش الأمريكي بابها ليخبروها وفاة ابنها "كاسي" منذ عدة ساعات في العراق... هوت "سيندي" على الأرض وراح ينتابها الشعور بالذنب... كيف لم تنتزع ابنها من براثن مخبري الجيش الأمريكي الذين يعملون حتى الآن على استدراج عشرات الشبان للخدمة بعقد زمني محدد في القوات المتوجهة إلى العراق وأفغانستان؟!. اعتمدت وسائل إقناع تلك الشبيبة الفقيرة على تأمين مستقبل لهم في القوات المسلحة... ولتتوصل

"أم السلام" فيما بعد إلى قناعة أن من يقف وراء آلة القتل تلك ليست سوى إدارة البيت الأبيض ورئيسها "جورج بوش" الابن صاحب التصريحات المدججة بالأكاذيب.. تتوقف "شيهان" مطولاً عند معاناتها وعملها في المطاعم لإطعام أسرتها وتضحيتها من أجل أطفالها الذين تخشى فقدانهم على غرار ما حصل مع مراهقها "كاسي".. كذلك تتكلم "سيندي" عن إضرابها مع رفاقها أمام مزرعة بوش في كراو فورد آب 2005 تكساس... وليتحول مخيم "كاسي" إلى رمز للعصيان المدني النسائي ضد إدارة البيت الأبيض وسياسته المناصرة لمشاريع تسلح المركب الصناعي العسكري الذي يحكم بلاد العم سام بالعنف والحديد والنار...

جرحى "كولورادو"

يرحل كبار أدباء العم مام اليوم عن مدنهم بحثاً عن المناطق الأكثر توحشاً في الولايات المتحدة الأمريكية على غرار كورماك ما كارثي و"جون هاسكل" وادوار آبي" و"دنيس جونسون" و"ريك باس" وآني برولكس" و"برسيفال إيفريت"... ويشغل هذا الأخير كرسي أستاذ للأدب الأمريكي في جامعة كاليغونيا الجنوبية حيث تجري أحداث روايته الجديدة: "جرحى كولورادو"... في تلك المنطقة النائية يعيش المزارع الأسمر اللون "جون هانت" ويعمل على تربية الخيول الجامحة برفقة "والاس" الذي تتهمه عصابات الكوكلوكس كلان بجريمة قتل غامضة...

وسرعان ما يكتشف جار "هانت" ويدعى "دانييل" وينحدر من إحدى قبائل الهنود الحمر سكان البلاد الأصليين أن هناك من يقوم بتصفية حيوانات مزرعته تباعاً... يتلقى الجاران رسائل تحتوي على كلمتين مطبوعتين: "زنجي أحمر" ليس إلا حين تستعر أعمال العنف في المنطقة تؤججها حفلات أصحاب السيارات الزرقاء عبدة "غوبلز" الذين يضرمون النار في مزارع الملونين... يسترسل الروائي الخلاسي "بيرسفال إيفريت" في تشريح أسباب ودوافع تلك الممارسات التعسفية في أمريكا البوشية ليخلص إلى أن عدو الولايات المتحدة الحقيقي هو العم سام الذي يعشق التمييز العنصري والعنف والإبادة الجماعية والفردية فبعد سنوات فيتنام المرضية ها هي كوابيس العراق تحل ضيفة في الشارع الأمريكي في مدنه وريفه على حد سواء...

رائحة الماضي..

"أورنيللا فوربسي" روائية ألبانية تكتب باللغة الإيطالية... تعيش متنقلة بين "تيرانا" و"ميلانو" و"سراييفو" وباريس" منذ 1977 تحترف الأدب والفن التشكيلي والتصوير الضوئي... عرفت الشهرة منذ صدور أولى رواياتها: "لا شيء واضح" عن دار "سكالو" الإيطالية لعام 2001...

ثم جاءت رائعتها: "كسرات وردية" العام الماضي بعد روايتها الحدث "وطن لا يعرف الموت" دار بابل 2004 تلتها اليوم: "اليد التي لا تعض" وترجمت آذار 2007 إلى الفرنسية والإسبانية و... ولدت "أورنيللا" في "تيرانا" الألبانية عام 1968... لتختزن ذكريات طفولتها تلك بين أغلفة رواياتها وأحدثها: "أخضر سام أو اليد التي لا تعض": "أخضر سام" تسرد فيها الأديبة رحلتها إلى سراييفو" مستخدمة ضمير المتكلم... تلتقي هناك بصديقها "مرصاد" الذي لم يغادر منزله منذ خمسة أشهر إثر الفوضى التي عمت البلاد مؤخراً... ينتاب البطلة رعب حقيقي حين يخبرها سائق التكسي الذي يقلها إلى المدينة أنه عاد من ألمانيا إلى مسقط رأسه بعد أن كادت الرأسمالية المحمومة أن تقطع أنفاسه... فأصبح أخضر البشرة سمي الدم.. تستعيد "فوربسي" رشدها وتنظر إلى نفسها هل تحول لون بشرتها إلى الأخضر بعد أن أمضت 12 سنة بين "ميلانو" و"باريس"؟ لون الأخضر هنا رمز الهجرة خارج الوطن... ألم يتحول "مرصاد" كذلك حين أقام في "ميلانو" إلى اللون الأخضر؟! وليصور لها صديقها العودة إلى الوطن كما يلي: "هنا في الوطن الحجارة تعرفنا وتنتظرنا حتى لو اجتمعت ليلاً لتقتلنا لكن هناك ما من شيء يجتمع من أجل أي كان"....

شياطين "وولترز"...

"مينيت وولترز" أديبة بريطانية تقيم في "دور شستر" بلغت سن 58 عاماً، تحيط بمسكنها مزرعة كبيرة لتربية الخيول والأبقار والدواجن والكلاب... احتلت هذا العام رأس قائمة الأوزان الثقيلة في الرواية البريطانية السوداء... ترجمت أعمالها إلى ثلاثين لغة حية بعد أن تجاوزت مبيعات نسخها الخمسة ملايين نسخة... نشرت مؤخراً أحدث رواياتها: "شياطين بارتون هاوس" مترجمة إلى الفرنسية عند دار "روبير لافون"... تسلط أحداثها الأضواء على مراسلة حربية (بطلة الرواية) تدعى "كوني بورنز" تزود وكالة "رويترز" بالأخبار الساخنة... تصطدم في "سيير اليوني" بمجموعة عن العسكريين البيض تستغل الفوضى التي عمت تلك البلاد لتزرع الشقاق في صفوف الفقراء هناك سرعان ما تنتقل "كوني" إلى العراق لتتعرف

على زعيم تلك العصبة المأجورة التي تعيث فساداً في هذا البلد العربي تلبية لنداء الدولارات يتخذ "بورفز" قراراً بكشف هوية وأعمال تلك القتلة المأجورين فوق صفحات الجرائد الغربية.. لكنها تتعرض للخطف وعندما يطلق سراحها بعد عدة أيام تصاب "بصدمة نتيجة فشلها في هدفها: فضح أمر هؤلاء المجرمين الدوليين الذين تستأجرهم الاستخبارات الأنغلو أمريكية كعملاء لتنفيذ أعمالها القذرة ونشر الإرهاب في الأماكن التي تحولت إلى بؤر للتوتر.. تعود "كوني" إلى قريتها في "دورست" لتبدأ الكوابيس بمطاردتها من جديد بعد أن تتعرض لملاحقة أفراد من تلك العصابة تسعى لتحطيمها مهنياً... فهل تنجح؟!..

"كيكي" والسنوات المحمومة...

لا تزال السنوات المحمومة تثير اهتمام الشارع الغربي والانتلجنسيا على حد سواء ..ألم تنجب تلك السنوات الممتدة بين الحربين العالميتين أهم المدارس الأدبية والفنية التشكيلية؟ شهدت تلك الفترة تدفق الجيل الخائب (البيت) من بلاد العم سام إلى القارة العجوز وبخاصة إلى فرنسا حيث عرف الحي اللاتيني مونبارناس صخب حركات فنية مسرحية وروائية لا تزال تتردد أصداؤها في أنحاء العالم حتى اليوم... في كتاب صدر مطلع نيسان الماضي عنوانه: "كيكي دومونبارناس" تأليف "كاتيل مولر وجوزيه لوي بوكيه" عن دار كاسترمان" يقلب الناقدان صفحات تلك المرحلة التي هزت عروش الأدب الكلاسيكي الغربي لتمهد الطريق أمام قيام العبثية والوجودية و... لكن من هي "كيكي" وما علاقتها بالسنوات المحمومة؟ إنها أديبة ورسامة وممثلة ومطربة فرنسية مارست هواياتها تلك تحت لقب "كيكي" وأطلقه الفنان البولوني "موريس ميجنسكي" على الموهبة الصاعدة "آليس بدين" الفتاة الريفية الباحثة في باريس ما بعد الحرب العالمية الأولى عن المجد والشهرة... وكان لها ما أرادت حين أطلقت عليها الجالية الأمريكية التي التجأت إلى فرنسا آنذاك هرباً من الانهيار الاقتصادي في بلدها ملكة "مونبارناس".. فالدور الذي أدته "كيكي" في الأوساط الأدبية والفنية ـ على خشبة المسارح وفي السينما الفرنسية والأمريكية وفي صالونات الكتاب وعلى صعيد الفن التشكيلي ـ رافق الحمى التي اجتاحت باريس خلال العشرينيات من القرن الماضي ـ كانت كيكي صديقة "كوكتو" عراب الخشبة الفرنسية آنذاك وحورية "مان

ريان" و"فوجياتا وكيسلينغ" التشكيليين ورفيقه "هنري روشيه" مؤلف "جول وجيم" والمقربة عند "بيكاسو".. شاركت في المعارك الفنية لتلك المرحلة في "الكوبول" بين الأعوام 1118 ـ 1926... أما مراسلاتها فيقتطف منها الأديبان "كاتيل وبوكيه" مقاطع تصور المستجدات على الساحة الثقافية يومئذٍ..

عالم آخر..

ماذا يفعل الإنسان على وجه الأرض؟ هل صحيح أن ولادة الإنسان شبيهة بمن يقع أسير حلم أو يسقط في البحر؟ هذا ما يراه الأديب الفرنسي كريستيان غارسان" في مؤلفه "العالم الآخر" الصادر عن دار فيرديه 2007... يتناول "العالم الآخر" النزعة الحيوانية عند المخلوقات البشرية التي تشكل دافعها الغريزي للتحريك والتناسل والقيام بالأعمال على اختلافها فالغريزة الحيوانية هي مفتاح الدخول إلى عالم الأحاسيس والمكان والزمان إلى عالم يتواصل فيه الإنسان مع الطبيعة.. وما اللغة إلا تلك المحاولة لاستعادة غرائز دفينة والقدرة على الاستنساخ وتقمص شخصيات واقعية أو خيالية في الأدب والحياة... ويكاد الاستنساخ وقضايا ما وراء الطبيعة يشغل اليوم عشرات الأدباء على غرار "سيلين مينار" في أحدث أعمال رواية الخيال العلمي وعنوانه: "آخر الكون" وصدر عند دار دينويك قبل شهرين من الآن... يقوم بطل هذه الرواية ويدعى "جومي ستيفنز" بالدوران حول الأرض بالنزول مع انتهاء المهمة الموكلة إليهم لكن ستيفنز يرفض ذلك... يرحل رفاقه ويبقى وحيداً يراقب الانفجارات التي تحدث على امتداد المسكونة وتؤدي إلى فناء البشرية... يقرر عندها "جومي" الترجل لينتهي به المطاف إلى مشاركة الحيوانات التي لا تزال حية فضاءاتها وحديثها.. يستنسخ "ستيفنز" أفراداً على هيئته يحاورهم ويتواصل معهم بعد أن أصبح يتيماً ـ لكن الحيوانات التي أخذت مكان الإنسان أعلنت الحرب فيما بينها واشتد هذا الصراع لدرجة جعلت "جومي" يستعيد ذكرى المعارك الدائمة بين بني البشر...

المستقبلية الروسية..

قبل حوالي قرن من الآن نشرت "مانيفست المستقبلية" في شباط 1909 فوق صفحات "الفيفارو" الفرنسية... لتقرأ الأنتلجنسيا الروسية هذا النص الثوري خلال آذار من العام المذكور في الصحيفة الموسكوفية "المساء"... تابع المثقفون الروس تلك الحركة التي طالت الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية في إيطاليا فوق أعمدة مجلة "أبولو" بمشاركة مراسلها الشاعر

"باولوبوزي".. ولتكتب ناتالي "غونتشاروفا" في رسائلها لعام 1911 "ولدت المستقبلية في إيطاليا على يد الأديب "فيليبوتوما سومارينتي" ومسقط رأسه الإسكندرية المصرية (1876 ـ 1944) علماً أن الفن الحديث غاب كلياً هناك حين أصبحت فنون الغد هي الناطقة باسم الحركات الأدبية والتشكيلية والموسيقية لتغدو المستقبلية خليطاً من الانطباعية والوطنية" يعاد اليوم تسليط الأضواء في الآداب الروسية على هذه الحركة من خلال نشر أعمال أبرز أعلامها على غرار "بوليوك" وتشوكوسكي وكرو تشنيك و "مايا كوفسكي" و"كلينيكوف" ولينشيتز" و"بورليوك"... ألم يطلب "بورليوك" من "ليفسيتز" قائلاً: لتكن مارينينيتي بالنسبة لنا؟!.. وسرعان ما انضم إلى تلك الحركة في "بتروغراد" شعراء وفنانون روس لتتجب المستقبلية حركة الفطرانية البدائية عام 1912 في المدينة المذكورة وبدعم من "الاريونوف" و"غونتشاروفا" كما أفادت رسائل تلك الأخيرة.. وتتميز تلك الدعوات إلى نبذ التقليد وابتداع لغة جديدة بعيدة عن تلك التي اعتمدها "بوشكين" في محاولة للتعبير عن ديناميكية الحياة المعاصرة.. وفي مطلع 1914 ظهر "مانيفست: نحن والغرب" بأقلام: ياكولوف وليفسيتز ولورييه" ينادي بتوجه الفنانين والأدباء نحو الشرق لتتحول المستقبلية بعد ثلاث سنوات من هذا التاريخ إلى رأس حربة الثورة البولشيفية على يد "مايا كوفسكي" ورفاقه....

الشاعر القروي رشيد سليم الخوري

من روّاد القومية العربية 1887 – 1984

يوسف عبد الأحد

الشاعر القروي هو آخر شعراء المهجر الجنوبي الذين نادوا بالعروبة وناضلوا من أجلها. لقد كرّس القروي حياته كلّها ونذر قلمه للدفاع عن قضايا العروبة ونصرة قضية فلسطين وناضل من أجل الحرية والكرامة وكانت قصائده وخطبه اللاهبة تتداولها الألسن في الأقطار العربية والمهاجر كافة وذاع صيته في الشرق والغرب وطبع ديوانه الضخم من قبل خمس دول عربية هي:

سوريا، لبنان، مصر، العراق وليبيا، وذلك تقديراً لأدبه المتميّز ومواقفه النضالية البارزة وتكريماً لشخصيته الفذة.

لقد كتب الشاعر القروي سيرة حياته بقلمه ونشرها لأول مرة في ديوانه الضخم المطبوع في البرازيل سنة 1952 باسم "ديوان القروي" وقد ضم بين دفتيه سبعة دواوين هي: البواكير، الأعاصير، الزمازم، المحافل والمجالس، زوايا الشباب، الموجات القصيرة، الأزاهير.

دوّن سيرة حياته بكل دقّة كي لا تشوّه الحوادث والوقائع من قبل المؤرخين وفصّل فيها مراحل حياته تفصيلاً دقيقاً إذ لم يترك شاردة ولا واردة إلا وذكرها تحت العناوين التالية:

توطئه وترجمة، مولدي، نسبي، اخوتي، مسقط رأسي، ظروف تكويني، ولادتي، طفولتي، تعلمي وتعليمي، أوصافي، عاهاتي، حياتي اليومية، معارفي، صفاتي، إيماني وتسليمي، حبي، لماذا لم أتزوج، شغفي بالطبيعة، شعوري الوطني، أصدقائي وأعدائي، اقتصادياتي، كيف أنظم الشعر،

رأيي في الشعر، لماذا غلبت الحماسة على شعري، لماذا ومتى هاجرت، كيف ودّعت لبنان، الريو دي جانيرو، عودي يفرّج أزمتي، عهد الجهاد في (صنبول)، نظيرة زين الدين، سفر أمي وأختي، مقياس الوطنية، التعصّب الوطني، وطنية العربي، اشتغالي بصنع الأدب، العروبة والبرامج والأحزاب، العروبة والأنظمة، لغة العروبة، نداء ختام.

كتب عن مولده:

"مولدي ليلة عيد الفصح في الخامس من نيسان سنة 1887، فإذا أضفنا الفرق بين الحسابين الشرقي والغربي وهو في القرن الماضي 12 يوماً، كان تاريخ ولادتي بالضبط 17 نيسان وهو عيد الجلاء في سورية.

وقد فاخر بهذا اليوم بقوله:

إن فاخر الناس بأعيادهم

فعيد ميلادي عيد الجلاء

أمّه تقلا ابنة أسعد بشارة الرحباني، ووالده سليم طنوس ابن منصور بن حنا الخوري.

نزح جدّه اسعد وأخوه مشرف بعائلتهما من الشوير إلى البربارة واشتغلوا بالحدادة. وكان جدّه طنوس طبيباً نقل بخطه عن ابن سينا عدّة كتب.

أوّل ما تتلمذ الشاعر القروي على يد معلمه الشاعر قيصر الغرزوزي صاحب البيتين الشهيرين:

"لا تسلني عن مذهبي فأنا

مذهب القائلين باللا مذاهب

أنا من هذه الطبيعة آت

وإلى هذه الطبيعة ذاهب"

وعندما بلغ سن الثالثة عشرة التحق بمدرسة الفنون الأمريكية في صيدا مدّةَ سنتين، وانتقل إلى مدرسة سوق الغرب سنة واحدة وأنهى الإعدادية في الكلية الإنجيلية في بيروت، ثم مارس التعليم في مدرستي طرابلس والميناء الأمريكيتين فمدرسة بشمزين الوطنية فالكلية الشرقية في زحلة، فمدرسة الإنكليز في الشوير فمدرسة الأمريكان في سوق الغرب.

هجرته:

توفي والده عام 1910، وترك على القروي ديوناً لا يمكن تسديدها من راتب التعليم البسيط، فعزم على الهجرة وأبحر من بيروت إلى البرازيل في الأول من آب عام

1913 فوصل مدينة (مريانا) من أعمال ولاية (ميناس) حيث يقيم عمّه فأقام عنده مدّة سنة وحمل الكشه يجوب في أنحاء الولاية وتعرض لمشقات قاسية وعانى من الحرمان الشيء الكثير.

على أثر صدور ديوان الرشيديات عام 1916 راح نجيب قسطنطين حداد المهجري يحمل على القروي حملة ظالمة في جريدته "المؤدب" ويسفّه شعره، وذات يوم التقى القروي بجورج حداد صاحب جريدة (القلم الحديدي) وفي يده عدد من جريدة (المؤدب) يلوح به ويقول "خذ اقرأ.. إنه هذه المرة سلخ جلدك سلخاً.." فتناوله ضاحكاً وأخذ يتصفح النعوت التي نعته بها إلى أن وصل إلى قوله: "من هو هذا الشاعر الـ..؟ شاعر جرن الكبة..؟ الشاعر القروي..؟".

فوقف عند هذا النعت الأخير فأعجبته رنته واختاره اسماً مستعاراً يوقع به قصائده وقد طغى هذا اللقب على اسمه الحقيقي فهو معروف لدى الجميع باسم الشاعر القروي وكانت أول قصيدة حملت اسمه المستعار موجهة إلى لبنان قال:

"لنا وطن هلاّ سمعنا نحيبه
وهلاّ رأينا ضعفه وشحوبه

إذا كان حب الغير فرضاً على الفتى
فكم هو فرض أن يحب قريبه"

لحق به شقيقه قيصر (الشاعر المدني) ليعملا معاً لتسديد ديون والدهما، وبعد سنة واحدة نشبت الحرب العالمية الأولى وانقطعت كل صلة بالوطن والأهل وأقفلت المتاجر الكبرى وانتشرت البطالة، فانتقل القروي في عام 1915 إلى (سان باولو) وعمل بالتعليم في مدارس عربية ومدارس أجنبية.

ولما توفيت زوجة شقيقه قيصر وتركت عدّة أطفال رغبت أم القروي في السفر إلى البرازيل لتعتني بالعائلة فأرسل لها ابنها بعض النقود المتوفرة لتأتي معها أخته ولحق بعدها أخوته مع عائلاتهم فأقفرت الدار من ساكنيها.

ثم اشتغل القروي مدّة عامين في تحرير (الرابطة) وفي مجلة (العصبة الأندلسية) وانضم إلى العصبة وانتخب رئيساً لها بعد وفاة رئيسها الأول ميشال معلوف في عام 1938.

وفي عام 1950 اعتلت صحته فذهب إلى الأرجنتين للاستشفاء ولم يكن يملك مالاً ينفقه في سفره فباع نفائس كتبه، وكتب إلى

صديقه الشاعر جورج صيدح: "... إن أمنيتي بعد هذه السن التي بلغتها قبر في وطني لا قصر في غربتي".

وفي عام 1958 وجهت إليه الجمهورية العربية المتحدة دعوة لتكريمه تقديراً لخدماته قضايا الأمة العربية في المهجر فلبّى الدعوة شاكراً ممتناً وشدّ الرحال ووصل إلى ميناء اللاذقية في 3 آب 1958 على ظهر الباخرة (محمد علي) وكان في استقباله وفد رسمي مؤلّف من السادة الدكتور أمجد الطرابلسي وفؤاد الشايب ومنصور الأطرش، ولدى وصوله إلى دمشق استقبله جمهور غفير من وفود رسمية وأدبية واجتماعية للسلام عليه والترحيب بمقدمة بعد غياب طويل استمر خمسة وأربعين عاماً.

وأقيم له حفلة تكريم شارك فيها كل من وزير الثقافة السابق رياض المالكي والدكتور جميل صليبا والأديب فؤاد الشايب والأستاذ عارف النكدي والدكتور شكري فيصل والشاعر أنور العطار.

ومما جاء في كلمة وزير الثقافة:

"كان دور الشاعر الكبير الذي نحتفي به اليوم، كان دور الشاعر القروي في الطليعة من هؤلاء الرسل الطيبين، فهو من أعلام الفكر العربي ومن رواد القومية العربية، لم يأل جهداً وكفاحاً في سبيل حرية وطنه ووحدة أمته.

ولكن الشاعر القروي أكثر من شاعر: إنه ثائر، ثائر على الظلم والطغيان، ثائر على كل من يتآمر على أصالة الفكر العربي، وشخصية الإنسان العربي.

وأصدرت وزارة الثقافة كتيباً بعنوان (العروبة تكرم الشاعر القروي) تضمّن الكلمات التي ألقيت في هذه المناسبة وألقى الشاعر القروي قصيدة رائعة في مهرجان تكريمه شاكراً سورية لدعوته إيّاه والمشاركين في تكريمه، جاء فيها:

"حتام تحسبها أضغاث أحلام
سبح لربّك وانحر أنت في
لم يأذن الله يا بوق العروبة أن
تقضي الحياة غريباً بين
وكنت في أبعد الأمصار أقرب
أهلي إليّ وأخوالي وأعمامي
أضناك طول السرى والسير يا
فاطرح رداءَك وامسح جرحَك الدامي
هذي عيوني وجنّاتي وفاكهتي
فاملأ يديك وبرّد قلبَك الظامي

لقد كرمته سوريا وخصصت له مرتّباً شهرياً دائماً قدره ألف ليرة سورية مدى الحياة.

ومن قصائده الرائعة (نشيد سورية) جاء في مطلعها:

نحن أشبال الأسود

خير

حمر البنود

من تساموا بالفعال

بين الرجال

أهل المعالي

ركبوا متن البحار

إلى الفخار

قبل البخار

ملأوا الأقطار فضلا

يُجرون عدلاً

يعطون سؤلا

القرار

العلم عنوان الرشاد

العدل عمران البلاد

إنما العلم سراجٌ إنما العدل علاج وحياة للعباد

يا حبذا العصر الجديد عصر هارون الرشيد في حمى دار السلام

عصر مجيد عصر فريد

عصر سعيد عصر السلام"

***

ومن أشهر قصائده (حضن الأم) وقد ترجمت إلى عدّة لغات.

فقد نظمها لما استتشف سر الأمومة ومعاني العطف والحنان والرحمة الإنسانية، فصوّر فيها شاعراً عربياً أدخله الله النعيم وما زال يبكي لحرمانه حنان الأم.

جاء في مطلعها:

"أتذكر كيف كان إله موسى

إلهاً قاسياً يلتذ بالدّم؟

إذاً فإليك كيف غدا إلهاً

رحيماً إن تألمنا تألّم

روى الراوون أن عثروا بمصر

على دَرْجٍ غريب الخط مبهم

فحاول فهمه العلماء لكن

بدا لجماعة العلماء طلسم

إلى أن حله الشعراء شعراً

ومَنْ بالشعر كالشعراء يفهم

إلى أن يقول:

أتيتك راجياً نقلي لحضنٍ

أحب إليّ من هذا وأكرم

لحضن طالما قد نمتُ فيه

قرير العين بين الضم

أما ألقيت رأسك فوق

حنون خافق بمحبّة الأم؟

فدعني من نعيم الخلد إني

نعيمي بين ذاك الصدر

تَرْبُتني كعادتها برفق

وتنشد نم حبيبي بالهنا نَمْ

إن شاعرية القروي هي وليدة الشعور العميق، يرقّ هذا الشعور فنسمع فيه خرير السواقي وأنغام الشحارير وحفيف أجنحة الفراشات، وعندما يعنف فإذا فيه قصف الرعود وهدير البحر وزمجرة العواصف.

وفاته ووصيته:

في فجر يوم الاثنين 27 آب 1984 وافته المنية في قريته (البربارة) وجرت مراسم الدفن التقليدية العادية وتمّ دفنه في حديقة منزله كما حددها في وصيته التي كتبها في تموز 1977 بخط يده.

أعماله الشعرية:

1 ـ ديوان الشاعر القروي ـ الطبعة الأولى في سان باولو ـ سنة 1952. ثم تلتها طبعات في كل من مصر 1961 ـ العراق 1973 ـ ليبيا 1977 ـ لبنان 1978 ـ وسوريا 1983.

2 ـ أعمال القروي النثرية ـ مقدمة بقلم نسيب نمر ـ دار الرائد العربي بيروت 1984.

المصادر والمراجع:

1 ـ ذكرى الهجرة ـ توفيق ضعون ـ سان باولو البرازيل 1945.

2 ـ شعر من المهجر ـ محمد قره علي ـ منشورات حمد ـ بيروت 1954.

3 ـ الشعر العربي في المهجر الأمريكي ـ وديع أديب ـ بيروت 1955.

4 ـ الناطقون بالضاد في أمريكا الجنوبية ـ يعقوب العودات ـ دار الريحاني بيروت 1956.

5 ـ نعمة الحياة ـ حسيب عبد الساتر ـ منشورات الحكمة بيروت 1957.

6 ـ العروبة تكرم الشاعر القروي ـ وزارة الثقافة ـ نيسان 1959.

7 ـ الشعر العربي في المهجر ـ محمد عبد الغني حسن ـ القاهرة .1962

8 ـ أدب المغتربين ـ الياس قنصل ـ .1962

9 ـ أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية ـ جورج صيدح ـ دار العلم للملايين .1964

10 ـ المغتربون ـ د. عبد اللطيف اليونس ـ صيدا لبنان .1964

11 ـ العراق في الشعر العربي والمهجر ـ د. محسن جمال الدين ـ بغداد .1965

12 ـ العروبة في شعر المهجر ـ فريد جحا ـ مكتبة رأس بيروت 1965.

13 ـ الشاعر القروي ـ عبد اللطيف شراره . دار صادر بيروت 1966.

14 ـ التراجم والنقد ـ وزارة التربية ـ نجيب مطر دمشق .1970

15 ـ شعراء العصبة الأندلسية في المهجر ـ د. عمر الدقاق ـ دار الشرق بيروت .1972

16 ـ أشعار وشعراء من المهجر ـ محمد عبد الغني حسن ـ سلسلة اقرأ .1973

17 ـ الشعر القومي في المهجر الجنوبي ـ عزيزة مريدن ـ دار الفكر .1973

18 ـ أدب المهجر ـ عيسى الفاخوري ـ دار المعارف ـ مصر .1977

19 ـ الشاعر القروي ـ إيليا الحاوي ـ دار الكتاب اللبناني بيروت 1981 (4 أجزاء).

20 ـ مجلة الثقافة السورية (عدد خاص) تشرين الأول 1958.



أصداء بنيوية في نقدنا الحديث
دريد الخواجة في الضوء

د. نذير العظمة

. مدخل

في فضاء نشأة الإبداع طبعاً، كان النص الإبداعي أسبق من النقد والحصان بلغة شكسبير هو الذي يتجمع عليه الذباب. وهو قول ينضح بتفوق المبدع على الناقد.

لكن بفعل تراكم الإبداع وتراكم النقد تاريخياً تغيرت العلاقة من علاقة علة ومعلول إلى علاقة جدلية معلول تولد عن علة يصبح بدوره علة لمعلول.

وبوضوح أكثر كان الإبداع يولد النقد في فضاء النشأة أما في فضاء تراكم الخبرات التاريخية أصبح النقد أيضاً يحفز الإبداع ويولده.

وأصبحنا شعراء نقاداً يستفيدون من إبداعهم في خطراتهم النقدية كما يستفيد إبداعهم من تجاربهم النقدية.

إلا أن العلاقة بين الشاعر والناقد تأزمت وتوترت. فكثير من المبدعين والشعراء إن لم يعجبهم نقد الناقد لإبداعهم كانوا يرون في النقد عالة على إبداعهم.. ولاسيما في المرحلة الرومانسية التي تعاظمت وتضخمت فيها مكانة الإبداع الذي أعلن استقلاله عن سلطة التراث والذوق العام. باستلهام الطبيعة والنفس الإنسانية وبابتكار النموذج الإبداعي من مضمون تجارب المبدعين ومعاناتهم لا محاكاة النماذج الفنية الموروثة في المدرسة الكلاسيكية.

وفي حال كهذه يتحرر فيها المبدع الرومانسي من سلطة العقل والتراث وتراكم الإبداع إبداع السلف ويعلن استقلاله المطلق من كل موروث وجاهز وسالف لن ينصب

النقد وصياً على إبداعه المتمرد.

وظل التوتر قائماً بين المبدعين والنقاد مع شيء من المصالحة في فترات قليلة حتى جاء النقد البنيوي. وأعلن "سلطة النص" والنص هنا يمكن أن يكون إبداعاً كما يمكن أن يكون نقداً وتمكنت الروح الجدلية وصار مألوفاً أن يولد الإبداع النقد والنقد الإبداع.

إلا أن رولان بارت خلص في نقده إلى عقيدة "موت المؤلف" معلناً بذلك استقلال الناقد استقلالاً مطلقاً عن المبدع وتفوقه عليه. وحقق بارت ثأراً للنقاد من المبدعين، كان يطمح إليه النقد لمرحلة طويلة كما خرج بارت إلى عقيدة أخرى هي عقيدة تصوفية في علاقة النص بالناقد والناقد بالنص وجعلها علاقة لذة أشبه باللذة المتأصلة ووسمها بمقاربة النص الذي يفرخ ويتئم النص النقدي.

والسؤال الجوهري مازال قائماً: هل هناك نقد بدون إبداع؟، وعلى الطرف الثاني: هل هناك إبداع لا يحتاج إلى نقد. الجواب ليس سهلاً لأنه مازال خلافياً بين المبدعين والنقاد على حد سواء.

الخواجة في الضوء

ينتمي الناقد دريد يحيى الخواجة إلى شريحة النقد الحديث ويتمحور نقده حول الإبداعات الشعرية لاسيما في سورية لمراحل وشخصيات شعرية لم تلتفت إليها حركة النقد في سورية أو خارجها وإن أصابت قسطاً من السمعة في بعض أنحاء العالم العربي، كالشاعرين الصديقين شوقي بغدادي، وخالد محيي الدين البرادعي.

وتنبثق إجراءات الأخ دريد من دراسات نصوصية. تنطلق من قناعات نقدية نظرية تتفاعل مع النص. وتنتهي غالباً إلى أحكام معيارية حول الإبداع والقصيدة والثقافة.

يتمتع ناقدنا بجرأة تميزه في المجال الذي اختاره لنفسه في النقد. فهو بالدرجة الأولى مغامر بالنسبة للنصوص التي يدرسها. رغم أنه غالباً ما يكون على صلة ودية معها أو مع مبدعيها، مغامرة لا تخلو من المجاذفة.

فمغامرته تنطوي على بعدين، بعد فكري ثقافي، وآخر ذوقي جمالي. يتسلح بثقافة نقدية حديثة. وذائقة جمالية تراكمية من تفاعله المباشر مع النصوص.

وغالباً ما تكون قراءاته للنصوص اختباراً لقناعاته الثقافية النقدية فيقيم جدلاً دينامياً ما بين النص والذائقة من جهة، وبين النص ومسلماته النقدية من جهة أخرى. هذا الجدل الذي يوحد ما بين الاستكشاف الفكري للنص وما يولده من متعة جمالية لذائقة مثقفة

ومدربة.

ومباشرته للنصوص تساعده على استكشاف آفاق نظرية أحياناً يستجمع فيها النظر والتطبيق في آن. كما فعل في دراساته: الغموض في الشعر". وتمييزه ما بين القصيدة والشعر. وإيمانه بأن الإبداع حصيلة لحظات نفسية اجتماعية تاريخية. لكنه سواء في مباشرة النصوص أو في دراسة العلامات والظواهر يحتكم إلى الذوق والحدس في أطر دلالية ترتبط بالفكر والثقافة بمعناهما الأوسع.

فالإبداع عنده يشبه العقيدة. الشاعر يبدع انطلاقاً من تفاعل النفس والفكر في ظروف ثقافية وفكرية محددة.

كذلك الناقد يبدع وإن سبقت القصيدة الناقد والنقد في إطار الشروط والظروف نفسها التي خضع إليها الشاعر.

إلا أن القصيدة هي الوثيقة. يكتشفها الشاعر، ويتلقفها الناقد المبدع ليخلق قصيدة نقدية موازية. والسلاح كما القاسم المشترك بين المبدعين هو الحدس الشعري أو الحدس النقدي الذي لا يعزل الفكر عن النفس ولا النفس عن الفكر في عالم الإبداع وغموضه وسحره.

وكما يحتكم الشاعر لإضاءات الحدس.

فكذلك الناقد رغم بوصلة النقد التي تتحكم بمساره من خلال قناعات نقدية موضوعية محددة. فالحدس عنده سيد اللعبة. كما عند الشاعر.

كثيراً ما يقلب دريد الناقد الطاولة ويفاجئنا بقناعات جديدة تتولد من جولاته مع النصوص من خلال الاستبطان والحدس خصوصاً. وعقيدة الإبداع بشكل عام. فالخواجة دريد يكتب قصيدة نقد موازية للقصيدة الأصل.

وليحقق السيد خواجة هذه الاستراتيجية النقدية يستعين بالذوق والحدس والثقافة في موكب واحد، ويستعير من مصادر المناهج والمعارف الحديثة في النقد على وجه الخصوص والثقافة الأدبية بشكل عام ما يمكنه من التحقيق.

فهو في الجوهر انطباعي تحليلي منهجياً. وإن استفاد وعوّل على بعض المقولات البنيوية، لاسيما استراتيجياتهم المركزية التي تتوضع في سلطة النص، واللغة كنظام، والبنية الظاهرة والعميقة والبنية والمعمار. وما يكتسبه من النقد القديم يبدو هامشياً إلى جانب محصوله من الثقافة النقدية الحديثة نظرياً وإجراءات تطبيقية.

إن منظومة الثنائيات الضدية تحتل

المركز من جدله النقدي خارج النص وداخله، الجزء والكل في النص، التحليل والتركيب، المضمون والشكل، البداية والنهاية للنص، البنية العميقة والظاهرة للقصيدة. وما تسرب من ذاكرته من مصطلح النقد القديم وبعض مقولاته يسوقه مساقاً حديثاً. ويزحزحه ليتلاءم مع طراوة المناهج الحديثة، كحسن التخلص عند الشاعر والاستهلال والخاتمة في النص، وتميزه الأساسي، رغم أنه يتوسل التمثيل البيولوجي كجسد القصيدة وقسماتها. إلا أنه يتمركز بالرحم الذي يعيده إلى الحدس الذي يشكل عنده رحماً .

ويفضل الناقد دريد يحيى الخواجة أن يتقدم بوصفته النظرية قبل أن يباشر إجراءاته النقدية على النص. يتقدم بها كنقاط انطلاق تعينه على الدخول إلى عالم العمل الأدبي. ونقاط الانطلاق هذه لا تبقى ثابتة بل تتشكل من جديد متفاعلة مع معطيات هذا العمل، فيدخل إلى عالم القصيدة مسلحاً بقناعات نقدية نظرية تتولد من قراءاته النظرية في النقد وجولاته في عالم الإبداع الشعري بمباشرة النصوص. فاقترابه منها ثابت متحول ومتحول ثابت، بحجة أن الإبداع ليس شكلاً جامداً منفصلاً عن رسائله إلى المتلقي. فهو في الجوهر متصل بالنفس والحدس وألقهما المتحرك.

وكحال البنيويين يتوسل مفتاحاً فرداً ينتقيه من شبكة القصيدة ويتخذه وسيلة للدخول إلى عالم النص. الحرية عند شوقي بغدادي، والعري عند خالد محيي الدين البرادعي، والعراف عند نصر الدين فارس، والطلوع في نص مصطفى خضر، ويمتشق عناوين مقارباته النقدية ومصطلحاته لها من الإجراءات العملية ومباشرة النصوص. فتكون مصطلحاته هذه دليلاً داعياً على ولوج النصوص والخروج منها بنتائج هي مزيج من التفاعل الحدسي والإدراك المعرفي للنصوص. وكثيراً ما يتقدم بمصطلح جدلي متقابل وينشئ فعله النقدي على حركة هذا الجدل بين المتقابلين، كما في قصيدة البراءة للبرادعي إذ تشبث بالعري بين وحدة التوازي والتقاطع ومن تقابل هذين المصطلحين خرج إلى النتيجة.

إن تميز المصطلح عنده يخدم مقارباته النقدية. ويعضد تناوله للثنائيات الضدية فيقربه من الاتجاهات البنيوية في النقد، لكن أحكامه المعيارية كثيراً ما ترده إلى الانطباع والتحليل.

إن موقفه الصلب من القصيدة كنظام مكتف بذاته، وإشاراته المتصلة في الخارج بعالم الداخل لا ينسجم مع ولعه في مباشرة القصائد الطويلة التي تتألف عضوياً من عدة

قصائد. فيتخلى عن الوحدة العضوية في تناوله. ويحل محلها وحدة شعورية فتية غالباً ما تتأتى له من اعتبارات انطباعية.

فالقصيدة الطويلة سيئة السمعة عند النقاد المحدثين من جهة توفر الوحدة العضوية. فالأرض الخراب لـ تي. إس. اليوت ظلت دون إنجازات الوحدة العضوية لطولها المفرط مع أن عزرا باوند سيد الحداثة الشعرية في عصره اختصر النص الأصل للقصيدة إلى ما هو عليه في النص المطبوع. وأن النقاد لم يجادلوا ضد بل مع تداعي أجزاء القصيدة وترابط معانيها وموضوعاتها في جسد فني واحد.

ومع أن الخواجة كان مبدعاً في حقل القصة القصيرة إلا أنه حصر جولاته النقدية في الشعر، كالنقد العربي القديم. وحصر دائرته النقدية على شعراء محددين، مع أن أفقه النظري يستدعي توسعاً أكبر في عالم المبدعين والنصوص.

وحين تتوضح عنده الظاهرة الفنية وتبرز في ذهنه وذوقه كما في "الغموض في الشعر الجديد" يرفدها بإضاءات الحدس أكثر مما يعضدها بوفرة الاستقراءات النصية وشموليتها أو ما يقارب الشمولية. كما هو الحال في الكثير من الاتجاهات النقدية البنيوية.

وتبقى له شاهدة الجرأة المعرفية والمغامرة الجمالية رغم هذه المجازفات. وتبقى له أصالة المحاولة وتسلحها بالمعارف الضرورية. إنه ناقد أصيل أبوابه مفتحة على الفكر والذوق في آن.

القصيدة عند الشاعر. ورحم القصيدة الموازية عند الناقد. كما يشكل بؤرة تتجمع فيها اللحظات النفسية والاجتماعية والتاريخية في شبكة النص.

ويبدو بارزاً ولافتاً في آن إيمانه بالقصيدة لا الشعر كنظام وثائقي يعكس في نسق اللغة الظاهر ما يتموج في عالم النفس ويتصادم.

وإذا كانت القصيدة بنية لغوية موضوعية مستقلة عن خلفيات التاريخ والمكان والزمان والنفس عند البنيويين، تدرس لذاتها لا لعلاقاتها فإنها عند صموئيل كوليردج ناقد الرومانسية والموجة الحديثة بامتياز وحدة عضوية. والناقد دريد يحيى خواجة يزحزح عقيدة كوليردج عن هذه الوحدة. ويتمسك بالقصيدة كنظام متضامن يعكس في الخارج ما يجري في الداخل.

وحين يحتكم الخواجة إلى إضاءات الحدس يعود إلى تأني الفكر والثقافة. ليستعين بها على ضبط هذه الإضاءات وسوقها إلى قنوات نظامية قادرة على

الاستمرار والتواصل.

لكنّه يبدو أحياناً على عجلة من أمره. بينما تحتاج موضوعاته إلى وقفات أطول في مغامرته الفكرية والذوقية. فمباشرة النصوص عنده لا تخلو كما قلنا من مجازفات.

كما أن طرافة منهجيته وجدتها وطبيعتها المركبة تقوده أحياناً إلى مزج الإضاءات البينة بالعتمات الغامضة لفكر نقدي يتسلح بالأصالة وهو ضالع في المكتسبات المنهجية النقدية الحديثة.

والأصالة هنا ليست الرجوع إلى أصول القديم بقدر ما هي توليف منهجية نقدية تتصل بالعصر وأبعاده.



شوقي بغدادي قارّة شعرية تنتظر مغامرة النقد*

عبد القادر الحصني

صباح الشعر

صباح انحناءة العرفان للكلمة الشاعرة...

الكلمةِ في عنفوانها وصدقها وأجنحتها الذهبيّة المحلّقة في فضاء الخلق والإبداع.

صباح الخير أيها الشاعر المكرّم.

إليك.. إلى صرح عطائك الشعريّ الباذخ أرفع كلماتي، شهادةً لها بأنها عاينت رؤى من رؤاك، وقاربت مدى من مداك، وتأثّرت خطاك، وأنت تُرسي دعائم مقولاتك الإنسانيّة، وتقيم عليها مداميك تجربتك الشعريّة.. أفقاً بعد أفق، حتى استوت مثالاً لما يريده الصدق من الانسجام بين الرائي بوصفه الحياة وبين صورته في الشعر بوصفه المرآة، عنيت: تلك المأثرة التي تجعل الشخص والنصّ قائمين على جوهر واحد.

فشوقي بغدادي الإنسان

وشوقي بغدادي الشاعر

كان واحداً في ما يؤمن، وفي ما يفعل، وفي ما يقول، أديباً وقاصّاً وشاعراً، ورجل ثقافة وفكر، في زمنٍ انفكّت فيه الأزرار من عُراها، ما بين النفوس والعقول والألسنة لدى كثير من الناس، ودارت ما بين قلوبهم وشفاههم حربٌ عوان، على حدّ تعبير بدويّ الجبل.. وفي زمن توارى فيه المبدأ، وانحسر

* ألقيت هذه الشهادة في حفل تكريم الشاعر شوقي بغدادي الذي أقامته وزارة الثقافة بدمشق.

الموقف، وتراجع العلم، وجمد الدمُ في عروق الإلهام في حمأة من الزيف الذي تبهرجه وسائل الإعلام.

فصباح الخير أيها الشاعر..

وصباح الخير أيها المُحتَفون بما فيكم من وفاء لأنفسكم، حين تلتقون على تكريم الإنسان/ الكلمة.

أنا أعرف أن مديح الارتفاع خير من هجاء ؟؟؟؟؟؟؟ لاسيما في مثل هذا الموقف، ولكنّ الأضداد تتداعى.. فلأمض إلى شهادتي، لأقول:

إن شوقي بغدادي في تجربته العشرية، على صعيد المضمون، قد حمل هموم وطنه وشعبه، وكان صوتهما العالي والصريح والجريء.

نازل المستعمر وأذياله، ووقف إلى جانب الحقّ ممثّلاً بالناس الأكثر عطاءً والأكثر فقراً وهواناً وحرماناً، ونازل الطغيان والاستبداد والفساد، وغنّى للأرض والشهادة والإنسان والحريّة، وتغنّى بالجمال في الطبيعة والمرأة.. كلّ ذلك في مندمج واحد، تتماهى صوره، وتأتلف رؤاه، وتتلاقى أفكاره، وتتناغم موسيقاه، في مهرجان من النصوص التي خطّها الشاعر، وما زال يخطّ بين دفّتيْ عمره، والتي إذا ما قُرئت مجتمعةً نمّت على عاشق للحياة الحرّة الكريمة.. عاشقٍ قلّما تحظى الحياة بمثله من المبدعين. وقد تجلى هذا العشق ي أبهى صوره وأكملها في عشقه لدمشق التي كثيراً ما شعرت، وأنا أقرأ أشعاره فيها: في حواريها وأزقّتها ووردها وبساتينها وغوطتها وربوتها وقاسيونها ومآذنها وقبابها وكنائسها، وأهلها في مهابة شيوخها وسماحتهم، وفي عنفوان شبابها ومحبتهم، وفي عذوبة أطفالها ووداعتهم ورقّتهم.. أقول: كثيراً ما شعرت بأنّ ما يخفق في صدر هذا الشاعر إنما هو قلب دمشق، وما يتردّد في لهاته إنما هو صوتها، في رنين فرحه وبحّة حزنه وأوجاع انكساراته. ودعوني، هنا، أن أصدق دمشق في همسة أُسِرُّ بها إليها، وهي أنّها غير ملومة في ولعها بشاعرٍ آخر سواه: شاعرٍ كان لديه من الحليّ والزينات والعطور والإكسسوارات أكثر مما لدى شوقي بغدادي، وكان لديه من التبغ والشمبانيا وأسطوانات الموسيقا الراقصة والمغامرات أكثر مما لدى شوقي بغدادي، وكان لديه من طلاوة اللسان، وسحر المرح والافتتان، وخلابة ما في قراءة الكفّ وفتح الفنجان أكثر مما لدى شوقي بغدادي.. فهي غير ملومة من أحدٍ إذن. ولكنّها إمّا وضعت يدها على قلبها، ورنت

بأعماقها إلى من مشى في أحيائها وأسواقها، وشاركها الحياة في كل ساعة من ساعاتها، وإمّا تعبت، وأرادت أن تضع رأسها على صدر شاعر، وهي واثقة من أنّه وهو يضمّ رأسها إلى صدره لا يرنو إلى أيّ مدينة أخرى في العالم، بالغاً ما بلغ جمالها، فإن ذلك الشاعر سيكون شوقي بغدادي... شوقي بغدادي بلا منازع.

أما على صعيد الشكل فإنّ تجربة الشاعر شوقي بغدادي قد مرّت على امتداد ستين عاماً، بثلاث مراحل هي:

1 . مرحلة نظام البيت.

2 . مرحلة العناية بالسطر والمقطع في إطار قصيدة التفعيلة.

3 . مرحلة النصّ المسرَّج في فضاء حريّة القصيدة في إطار قصيدة التفعيلة أيضاً.

ولي كلام على كل مرحلة من هذه المراحل.

أما المرحلة الأولى والتي غالباً ما وسمت بالتقليديّة، واتّهمت بالنظم والمباشرة ومجاراة المناسبات العامة، وقوّمت تقويماً جار عليها حتى من قبل صاحبها، فإنّني أسجّل، هنا، ما يرفع هذا الظلم بإشارتين، أثبتهما بعد قراءة متأنّية لقصائد هذه المرحلة.

أولاهما: أن قصائد هذه المرحلة لدى شوقي بغدادي قد افترقت عن قصائد الشعراء المجايلين له في معجمها الشعري، وفي بناء الجملة المستَقى من لغة الحياة وأساليب صوغها أكثر مما هو مُستقى من جاهزيّة هذا الصوغ في الكتب والتراث البعيد منه والقريب.

وثانيتهما: أن المناسبة والمباشرة لم تحرم قصائد هذه المرحلة من فضاءات إنسانية يوميّة كانت تنزاح القصيدة إليها، على الرغم من المناسبة، لتقول لوحات من حياة الناس في السيران والبستان والأسرة والحبّ، وكأنّ في داخل الشاعر، وعلى لا وعيٍ منه، ثمّة ما يتمرّد على المناسبة والمباشرة، هذا التمرّد الذي كان يحاوله الآخرون من شعراء القصيدة التقليدية، فيعرّجون على الحكمة وعلى التعليميّة وعلى التزيُّد في التوصيفيّة، فلا يخرجهم كل ذلك من القصيدة المتحدّرة من الكتب إلى القصيدة المتحدّرة من الحياة... القصيدة المتحدّرة من الحياة كما كتبها شوقي بغدادي.

أما المرحلة الثانية فنجد شاعرنا فيها مهموماً ببناء السطر الشعريّ في إطار بناء المقطع الشعريّ المحكم في استقرار تفعيلاته وفي نظام تقفيته وفي اتساقه في إطار وحدة

القصيدة مضمونيّاً وعضوياً في شغل شعريّ يطاول ما أنجزه الروّاد، وينفرد بما يخصّه من معجم سهل وصوغ أسهل ووضح في الأداء لا يخلّ بما يقتضيه العمق.. فشوقي بغدادي شاعر عاديّ، إن صحّ التعبير، ولكن على نحو غير عاديّ. كيف ذلك؟ لا أعلم. إنّها خصوصيّة شوقي بغدادي.

أما في المرحلة الثالثة فشوقي بغدادي على درجة عالية من الحرية في تسريح نصّه على هواه في فضاء ما يقصد من القصيدة. فالعناية ما عادت بالسطر والمقطع بل باندياح النصّ لغوياً وتشكيليّاً، في مجرّة من القول الذي يوهمك بتلاشي ضوابطه في بعض الأحيان، ولكنّك إذا أمعنت النظر، وتحرّيت قوانين بناء النصّ، فإنك واجد هذه القوانين وتلك الضوابط على نحو عميق ومتوارٍ، تماماً كما النجوم المنثورة في الفضاء والتي يهيئ لك أنها على غير نظام، بينما هي متماسكة في فضائها في نظام على غاية من الدقّة والإحكام. ولعلّ بعض ما في مجموعته الشعريّة "شيء يخصّ الروح" أن يكون أمثلة على ما ذهبت إليه. وهي مجموعة شعريّة تنمّ على اكتمال التجربة الشعرية في رؤاها، وأخيلتها، ولغتها، وما تريد أن تقوله. فبعض قصائد هذه المجموعة لا تدع قارئها قارئاً متلقّياً فحسب، بل تزجّه في حراكها، وتجعله خائلاً ومخيولاً، إن صحّ الاشتقاق، لا متخيّلاً، فإذا ما جمح فرس في لوحته، ليخترقها، ويخرج إليك، هممتَ بالنهوض المفاجئ، من مكانك كيلا يدهمك.

إنها تجربة شعريّة كبيرة، حقّاً، في كل مراحلها. وإن شاعرها شاعر كبير، حال وهنُ النقد وغفلته عن اجتلاء أبعاده وأبعادها.

وإما تنبّه إلى ما غفل عنه، وقوي على ما فيه من قصور إزاءه وإزاءها، فإنه سيكتشف عظمة الشاعر وروعة الإبداع. فشوقي بغدادي قارّة شعريّة تنتظر مغامرة النقد.

❑❑